ڈاکٹر رفعت اختر
(تنقیدی مضامین)
نئے زاویے

تنقیدی مضامین

نئے زاویے

ڈاکٹر رفعت اختر

مصنف کے بارے میں:

نام : ڈاکٹر رفعت اختر خاں

والد کا نام : احسان علی خاں

پیدائش : ٹونک (راجستھان)

سنِ ولادت : ۱۹۵۳ء

تعلیم : ایم۔اے۔ (اردو) پی۔ایچ۔ڈی (اردو)

شغل : سینیر لیکچرار (اردو)
گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج ٹونک (راجستھان)

زیرِ طبع تصنیفات :

۱۔ جدید اردو نظم کا ارتقا اور رجحانات (تحقیقی مقالہ)
۲۔ ادب کی نئی جہت (تنقیدی مضامین کا دوسرا مجموعہ)
۳۔ "ہائیکوز" (شعری مجموعہ)
۴۔ جدید اردو تنقید کا ارتقا (ڈی لٹ کا مقالہ)

NAYE ZAWIYE (CRITICAL ARTICLES)

BY DR. RIFAT AKHTAR PRICE Rs.60.00

(تنقیدی مضامین)

ناشر : مصنف

قیمت : ساٹھ روپے

اشاعت : جنوری ۱۹۹۲ء

تعداد : پانچ سو

کتابت : دلبر علی خاں رام پوری

طباعت : اے ون آفسیٹ پریس، دہلی

سرورق : خان ارشد

زیر اہتمام
ارشد علی خاں

ملنے کے پتے :-

★ انجمن ترقی اردو، اردو گھر، راؤز ایونیو۔ نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲
★ نازش بک سینٹر۔ گھیر میر عالم خاں، امیر گنج۔ ٹونک۔ ۳۰۴۰۰۱
★ ″ ″ ″ ۳۲۰۷۔ پھاٹک تیلیان۔ ترکمان گیٹ۔ دہلی۔ ۱۱۰۰۰۶
★ موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۹ گولا مارکیٹ دریا گنج۔ نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲
★ مسکین بک ڈپو۔ موتی ڈونگری روڈ۔ جے پور
★ ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ۔ مسلم یونیورسٹی۔ علی گڑھ

ڈاکٹر رفعت اختر خاں۔ کچہری عباد اللہ خاں
کھاٹیوں کا گھیر۔ کالی پلٹن۔ ٹونک ۳۰۴۰۰۱

والدین کے نام
جو مری ہڈیوں میں
بغلگیر ہیں

اندرونِ صفحات

پیش لفظ

اردو میں تنقید کا وجود اب نقطۂ موہوم نہیں، بلکہ ایک تابناک حقیقت ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ابھی بعض گوشے پوری طرح روشنی میں نہیں آئے ہیں۔ خوشی کی بات ہے کہ ڈاکٹر رفعت اختر خاں نے ایسے ہی ادبی گوشوں کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے۔ علامت، پیکر، ادبی ہیئت، جدیدیت، ترقی پسندی، یا ہائیکو، مختصر نظم، نثری نظم، اور معرا نظم اگرچہ نسبتاً نئے مباحث ہیں مگر گذشتہ برسوں میں ان موضوعات پر خاصہ کام ہوا ہے۔ ڈاکٹر رفعت اختر خاں نے ان موضوعات کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے۔

ڈاکٹر رفعت اختر خاں کو نئے موضوعات و مباحث سے خصوصی دلچسپی ہے اور اُنھوں نے اپنی دلچسپی کا اظہار بڑی لگن اور جتن سے کیا ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر رفعت اختر خاں کا ادبی ذوق ستھرا ہے اور ان میں کام کرنے کی صلاحیت بھی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ ڈاکٹر رفعت اختر خاں تنقید کے میدان میں اسی طرح لگاتار ریاضت، دیانت، اور ذہانت سے کام لیتے رہے تو ان کا نام اپنے معاصرین میں نمایاں ہو جائے گا۔ میری دعا ہے کہ موصوف کا یہ مجموعۂ مضامین "نئے زاویے" مقبول ہو۔ میں اس کی اشاعت پر ڈاکٹر رفعت اختر خاں کو مبارکباد پیش کرتا ہوں۔

پروفیسر عنوان چشتی

دہلی۔ ۲۱ اکتوبر ۱۹۹۱ء

مقدمہ

نقدِ حیات ہو کہ نقدِ ادبیات، نقدِ شعر و سخن ہو کہ نقدِ دار و رسن نقدِ عنیقفیات ہو کہ نقدِ سلفیات، نقدِ کائنات ہو یا اشعۃ المعات، ادب کی جان کے مرادف ہوا کرتی ہے۔ جو جاں ستاں بھی ہے اور جاں فزا بھی، راحت رساں بھی اور انجمن آرا بھی، جان لیوا ہوتے ہوئے روح افزا بھی، حیرت زا بھی اور فلک آگاہ بھی۔ اور جزئیات و کلیات کی آگاہیوں کی فلک بارگاہ بھی ______ اسی نقد سے تنقید، تنقیدات، ناقد، نقد نگار وغیرہ وضع ہوئے ہیں۔ ادب زندگی سے کس درجہ اور کس حد تک تعلق رکھتا ہے۔ ایک دوسرے کے سررشتے کیسے اور کیونکر ملتے ہیں۔ ایک دوسرے کو کس درجہ اور کیا دین ہے اور کیوں کر ہے۔ ادب زندگی ہے یا زندگی ادب ہے۔ یا زندگی سے ادب ہے یا ساری زندگی ادب اور سارا ادب زندگی ہے۔ یہی ناقد دونوں کے درمیان قدرے مشترک ہوتے ہوئے ایسا محاکمہ اور محاسبہ کرتا ہے جس کی تنقیحات اور تفہیمات ایک طرف اگر ادب کو گراں قدر بناتی ہیں تو دوسری طرف زبان و

قوم کو وسیع و رفیع بھی۔

نقد و تبصرے کی دولت اگر کسی زبان میں نہیں ہے تو وہ ایسی ہے جیسے: لعلِ ہشت پہلو میں آب نہیں، انسان میں خو، نہیں گلِ صد برگ میں بُو، نہیں، زندگی میں نام و نمو، نہیں، یا محفلِ سماع میں کیف ہو، نہیں۔

تنقید ہی سے ادب بھی بنتا ہے زبان بھی بڑھتی ہے، عظمتِ فکر آگاہی کی سمتیں بھی متعین ہوتی ہیں۔ استدراکی او استدلالی جہتیں منکشف بھی ہوتی ہیں اور نئے زاویے بنتے بھی ہیں۔

ایسے ہی زاویے اپنے خوش رنگ نظریات اور دل پسند تاثرات کے ساتھ زیرِ نظر کتاب "نئے زاویے" میں بہمہ شان و شوکت بہمہ تابشِ رنگ و آہنگ، جلوہ بداماں بھی ہیں اور جلوہ ساماں بھی۔ جو ایک طرف اپنی شان اور انفرادیت کی رونمائی کرتے ہیں تو دوسری طرف طرازِ نگارش اور اندازِ اسلوب کی ترجمانی بھی۔

فاضل مصنف اور عاقل ناقد ڈاکٹر رفعت اختر اپنی تمام کمال رافت و رفعت سے ادب کی رفعتوں پر اخترِ درخشندہ کی مانند اُبھرے ہیں۔ جس کی رفعت، اختر کو درخشندہ بھی بناتی ہے اور بلند و بالا اعلیٰ و اسنیٰ بھی۔ ڈاکٹر رفعت اختر جواں حوصلہ ایک ایسے اہلِ قلم ہیں جنھوں نے اردو ادب میں نئے زاویوں سے ادب کا مطالعہ کیا۔ فنِ نقد و تبصرے سے خود آگاہ بھی ہوئے اور اپنے تنقیدی مضامین کے مجموعے "نئے زاویے" نئے زاویوں سے پیش کر کے ادبی دنیا میں اپنا اعتبار و وقار بڑھایا ہے۔ جہاں اعتبار ہوتا ہے وقار خود بخود

بڑھتا ہے اور قلم کار کی شخصیت خود اعتبار و وقار سے اُبھرتی ہے اور ادب کو اعتبار اور وقار دیتی بھی ہے۔ دینا بڑی نعمت ہے۔ لیتے تو سب ہیں۔ دیتے کم ہیں یہی کمیت کی جان اور حقیقت کی شان ہے۔

ڈاکٹر رفعت اختر نے اپنے غائر مطالعہ اور گیرائی فکر سے اردو ادب میں "نئے زاویے" لکھ کر نئے ابواب کا اضافہ کیا ہے۔ جو اپنی جگہ خود تنقیدی جائزے اور ادبی شاہ پارے ہیں جو رفعت اختر کی ضیاء باری سے یقیناً صدفِ ریزوں کو جواہر پارے بنانے کا کمال وجمال دونوں ایک ساتھ رکھتے ہیں۔

حیران ہوں کہ کس موضوع سے اپنی بات شروع کروں اور کس کو چھوڑوں اور کس کو ترجیح دوں اور کس کا کس سے تقابل کروں۔ ہر مقالہ ایک زاویۂ نگاہ کا آئینہ، ہر زاویہ ایک نگاہِ معتبر کا اعتبار اور ہر تبصرہ نگاہِ آئینہ ساز کا دمِ ساز، اور ہر مضمون فہم وادراک کا آئینہ خانہ، جو نہاں خانہ بھی ہے اور نگار خانہ بھی۔ منفرد اسلوبِ بیان کا مظہر بھی اور استدراک واستدلال کا حرفِ معتبر بھی، حرفِ مکرر نہیں اور حرفِ آخر بھی نہیں، اس لیے کہ ابھی اور پہنائیاں ہیں اور رفعتوں سے گزرنا ہے اور اختر کی ضو باریاں دینا بھی ہیں اور نئے نئے زاویے قبول بھی کرانا ہیں اور ضو بار زاویے تعمیر بھی کرانا ہیں اور تخلیق بھی، تخلیق کا درجہ بلند ہے جو خود تعبیر ہے تنقید کی، اور تنقید تعبیر ہے تحقیق کی۔ تحقیق وتنقید دونوں تاریخ کی اور ادب کی سرشت بھی ہیں اور جان بھی۔ اس لیے اختر صاحب کے یہ مضامین ابھی تو ابتدا ہیں جس کے رفعت آغاز میں حشمت آثار سرانجام مضمر ہے۔ اُنھوں نے ابتدا ہی میں رفعتِ فکر مقالات لکھ کر نئے زاویوں سے گلزارِ ادب بنایا ہے۔ جس میں گلہائے صد رنگ بھی ہیں اور گلہائے صد برگ بھی۔ اور چمن زارِ فطرت کے نیرنگ وآہنگ بھی۔

تخلیق سے تنقید پیدا ہوتی ہے۔ تخلیق کائنات ہوئی تو تنقیدی آثار رُونما ہوئے۔ معلم الملکوت نے فلک بارگاہ وقارِ آدمیت کی تنقید کر کے بحکمِ ربّی

وقارِ انسانیت کو فلک بارگاہ سے عرش آستاں بنا دیا۔ چمن بندی ہو کہ حنا بندی طرازِ چمن کی تراش خراش میں تزئین و آرائش مضمر ہے۔ اسی طرح نقد و تبصرے سے ادب کی تراش خراش ہو کر صالح ادب اور اصلح زبان پیدا ہوتی ہے جو ملک و قوم کے تہذیبی ورثے کو نہ صرف محفوظ کرتی ہے۔ بلکہ دوسرے اقوام و ملل کے لیے تخلیقی ذہن اور تعمیری دین بخشتی ہے۔

کتابِ ہٰذا کے تنقیدی مضامین پر کس طرح اور کیسے تبصرہ کریں اس لیے کہ اس دفترِ معنیٰ کے لیے ایک اور دفترِ اسنیٰ کی ضرورت ہے۔ پھر بھی میں اپنے زاویۂ نگاہ سے "نئے زاویے" کے مندرجات کو نظرِ معتبر سے نہیں تو بنظرِ احقر پیش کر رہا ہوں۔

رفعت صاحب کا پہلا مضمون علامت کی تفہیم ہے جو خود اپنی جگہ معتبر مضامین کی علامت ہے۔ جس کی روایتی اتفاقی اور آفاقی قسمیں دعوتِ فکر دیتی ہیں۔ جو انگریزی ادب کی دین نہیں، تقسیم کاری ہے۔ حالانکہ علامت کا مفہوم، جیسا کہ خود فاضل مصنف نے اعتراف کیا ہے، ابتدائِ آفرینش سے ہی ہے اور ہر ادب میں ملتا ہے۔ مصنف نے بڑے دل نشین انداز میں نہ صرف اس کی افہام و تفہیم کی حدود مرتب کی ہیں بلکہ اس موضوع پر نئی علامتوں اور قدیم قدروں کا تجزیہ کرتے ہوئے بڑی کامیابی سے اپنا فرضِ منصبی ادا کیا ہے اور جواز میں تڑپانے والے اشعار بھی پیش کیے ہیں۔

آپ کا دوسرا مضمون "اسلوب کی تلاش" قابلِ قدر اس لیے ہے کہ آپ نے انگریزی ادب کا اور اردو ادب کا تقابلی مطالعہ کر کے مثبت نتائج اخذ کیے ہیں لیکن انگریزی نظریات و تنقیحات میں وہ اصل اسلوب اور نفسِ اسلوب کی ماہیت میں تلاش و جستجو کرتے نظر آتے ہیں۔

اسلوب عربی، اور فارسی ادبیات کا بھی سب سے ہمہ گیر اور پُر شکوہ طرزِ ابلاغ اور ذریعۂ ترسیل ہے۔ جو زبان و بیان کی ہم آہنگی سے افہام و ابلاغ

کی راہیں استوار بھی کرتا اور الفاظ و معانی اور تاثرات و خیالات کا ارتباط و اختلاط کا حصار بھی بنتا ہے۔ اسی لیے اسلوب قوتِ متخیّلہ اور علم معانی کے حسین امتزاج کا نام ہے۔ خیالات کو مؤثر انداز و تمیز سے پیش کرنے کا نام اسلوب ہے جو شعور و ظہور کا انداز بھی ہے اور طرزِ ادا کا طریق قال و مقال بھی۔ نطق و گویائی اور تحریر نگارش کا مذاق و مزاج بھی۔ اس کی تلاش و جستجو اور تشخص و تجسّس کرکے اردو ادب کو زیادہ سے زیادہ گراں قدر اور وقیع و رفیع بنانا چاہیئے۔

متذکرہ مضامین کے علاوہ فاضل مصنف کا مقالہ "تحقیق کی ہیئت و ماہیئت" ان کے بیان کے مطابق اپنی تمام رعنائیوں، برنائیوں کیفیت و کمیت اور پہنائیوں اور استواریوں کے ایسا بسیط و محیط فن ہے جو بمنزلہ علم ہے اور جو سمٹے تو فن ہے اور پھیلے تو علم، اس کی پنہائیاں اور راہ نوردیاں اور موشگافیاں اور صحرا نوردیاں ہی صحرا نوردیاں ہیں۔ یہ جان لیوا بھی ہے اور جاں گسل بھی۔ لیکن انہماک و انسلاک بے جان صدف ریزوں سے وہ لعل و جواہر و الماس و مروارید ڈھونڈھ نکال کر تراش خراش کرکے پیش کرتا ہے کہ دنیا دنگ رہ جاتی ہے۔ تحقیق کی اصلیت دنگ کرنا اور نئی جہتیں اور سمتیں متعین کرکے اصلیت اور حقیقت کو منزلِ مقصود تک پہنچانے کا نام ہی ہے۔ اس پر رفعت صاحب نے قلم فرسائی کرکے جہاں تحقیق کا معیار بلند کیا ہے اپنے منصب کو بھی رفعت دی ہے۔

تحقیق جہاں ادب کا مہتم بالشان ورثہ ہے وہاں تنقید خود محققین کا عظیم الشان سرمایہ ہے۔ ڈاکٹر رفعت اختر نے تحقیق کی ہئیت و ماہیت پر بھی بڑا مبسوط اور مربوط مقالہ لکھ کر اپنی تنقیدی صلاحیتوں کا جو مظاہرہ کیا ہے۔ وہ نہ صرف قابلِ قدر ہے بلکہ رہنما بھی ہے اور نمونۂ تقلید بھی۔

ادب برائے زندگی خود تنقید کا وسیع و عریض میدان ہے جہاں زبان و بیان، اسلوب و نگارش، تبصرہ و تجزیہ، تنقید و تسوید، ادب اور زندگی کے معاملات و مشاہدات، شعر و سخن کے چرچے، زندگی کے متعلقات و جزئیات اہلِ قلم اور اصحاب

فکر وبصیرت کو دعوتِ فکر دیتے ہیں۔ وہیں تمام ہی موضوعات کو فاضل مصنف نے بڑی کامیابی سے اپنے منفرد انداز میں بیان کیا ہے جو ان کے غائر مطالعے، تنقیدی صلاحیت اور ذاتی لیاقت کا نتیجہ ہے۔

نواب الٰہی بخش معروفؔ اور قمر واحدی کے شعری اسلوب ادب برائے زندگی کے ضمن میں رفعت صاحب کی بھرپور کوشش اور کاوش کا ثمرہ ہیں۔ وہ خود بھی اسلوب کے دھنی ہیں۔ لیکن جس انداز سے نواب الٰہی بخش معروفؔ کے شاعرانہ کمالات پر انھوں نے بحث کی ہے وہ یقیناً داد و تحسین کی طلب گار ہے۔ الٰہی بخش معروفؔ کے دیوان کا ایک نادر نسخہ "مولانا آزاد عربک اینڈ پرشین ریسرچ انسٹی ٹیوٹ راجستھان ٹونک" میں محفوظ ہے، اس پر آپ نے بنظرِ غائر مطالعہ کر کے جو مربوط نتائج اخذ کیے ہیں اور اس دیوان کی داخلی اور خارجی شواہد و حقائق سے جو بحث کی، وہ یقیناً سزاوارِ تبریک و تحسین ہے۔

اسی طرح قمر واحدی کا شعری اسلوب ان کے خاص طرزِ اسلوب وجدانی شعور اور استدراکی صلاحیتوں کا آئینہ دار ہے۔

اردو ادب میں تحقیق کی طرح تنقیدی سرمایہ اس معیار کا تخلیق نہیں ہو رہا ہے جس معیار کا دوسری زبانوں میں، چاہے ادب برائے ادب ہو یا ادب برائے زندگی نئے زاویوں سے اور اعلیٰ سطح پر معیاری کام ہو رہا ہے جو تحسین آفرین کے ساتھ تقلید طلب بھی ہے۔

میں مبارکباد دیتا ہوں صاحبِ کتاب کو کہ انھوں نے ہم عصر اردو ادب کا نہ صرف مطالعہ کیا ہے بلکہ ان کو نئے زاویوں سے انگریزی زبان کے تصورات میلانات اور رجحانات کی روشنی میں بڑی کامیابی سے اور اپنے اچھوتے انداز میں پیش کرنے کی سعیِ بلیغ کی ہے۔ خود بھی علمی خانوادے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کو ٹونک کے ایک متبحر عالم، محقق اور فاضل اجل مولانا محمد عمر خاں نازش ٹونکی کے لائق فائق نبیرہ ہونے کا بھی شرف حاصل ہے۔

مولانا محمد عمر خاں اورینٹل کالج لاہور میں ایک مدتِ مدید تک فارسی کے پروفیسر رہے ہیں آپ نے حافظ محمود خاں شیرانی کے ساتھ تنقید و تحقیق کے میدان میں کام انجام دیے ہیں فاضل اُستاد ہونے کے علاوہ مولانا خود فارسی اور اردو کے نغز گو شاعر بھی تھے۔ جن کا خود نوشتہ دیوان "مولانا آزاد عربک اینڈ پرشین ریسرچ انسٹی ٹیوٹ راجستھان ٹونک" میں پروفیسر محمود شیرانی کے ذخیرے کے ساتھ محفوظ ہے اور اُن کی فارسی ادب کی تصانیف آج بھی لاہور یونیورسٹی کے نصاب میں شامل ہیں

موصوف استاذی تاج المفسرین خیر الاذکیا ء جناب مولانا محمد علی خاں نور اللہ مرقدہٗ کے قریبی عزیز تھے۔ اس اعتبار سے مصنفِ کتاب جناب ڈاکٹر رفعت اختر، پر دونوں علماء کی نسبتیں سایہ فگن ہیں۔

مجھے اُمید ہے کہ وہ علمی دنیا میں کامگار و سرفراز رہیں گے اور ان کی گراں قدر تصنیف "نئے زاویے" نہ صرف اعتبار و وقار حاصل کرے گی بلکہ اہلِ نظر سے خراجِ تحسین بھی۔

میں حضور کے وسیلے سے دعا کرتا ہوں کہ اللہ تعالیٰ عزّ وجل آپ کی اس کاوشِ وکاوش کو بار آور بنائے اور عوام و خواص میں مقبول فرمائے ۔۔۔ آمین یا رب العالمین۔

المرقوم ۷ رنومبر ۱۹۹۱ء

شوکت علی خاں (دستخط)
[صاحبزادہ شوکت علی خاں]
رئیس ادارہ
مولانا آزاد عربک اینڈ پرشین ریسرچ انسٹی ٹیوٹ،
راجستھان، ٹونک

حرفِ چند

تنقید بڑا ظالم فن ہے۔ اگر تخلیق فنکار سے خونِ جگر کا مطالبہ کرتی ہے تو تنقید خونِ جگر کے ساتھ خونِ نظر بھی مانگتی ہے۔ فنکار کا مطالعہ انسان اور کائنات تک محدود رہے تو شاید کسی حد تک اس کا کام چل سکتا ہے۔ لیکن نقّاد کے لیے انسان اور کائنات کے ساتھ ساتھ اس بات کا مطالعہ بھی اشد ضروری ہے کہ ادبی اظہار کے لیے ترسیل و تفہیم کے کون کون سے لسانی ذرائع دستیاب ہیں اور یہ ذرائع فن پارے کو تاثیر کی کن منازل تک پہنچانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ادب پارے میں ترسیل کے آزمودہ نسخوں پر رائے زنی تنقیدی تن آسانی کی مثال ہے۔ مشکل وہاں پیش آتی ہے جہاں ترسیل و تاثیر کے جدید لسانی حربوں کی نشاندہی اور ان کی افادیت کا معاملہ زیرِ غور ہو۔ بلاغت، ہیئت اور تاثیر کے آزمودہ نسخے، جن کی قدر و قیمت وقت نے متعین کر دی ہو، ان پر اظہارِ خیال کرنے کے بجائے، ان طریقوں اور حربوں کی تلاش کرنا جو نہ صرف نئے ہوں، بلکہ خاصے پیچیدہ بھی ہوں اور پھر ان کے تعلق سے ادبی اظہار کے مستقبل کے پیرایوں پر غور و فکر کر کے کسی مناسب نتیجے پر پہنچنا ایک ایسا کام ہے جو اچھے اچھے نقّادوں کو پریشان کر دیتا ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر رفعت اختر خاں نے اپنے تنقیدی سفر کے لیے اسی مشکل راہ کا انتخاب کیا ہے۔ ان کے بیشتر مضامین اسی مشکل راہ کے سنگِ میل ہیں اور اپنے موضوعات پر مصنف کی مضبوط گرفت کی غمّازی کرتے ہیں۔

"نئے زاویے" کے مشمولات کی فہرست میں موضوعات کے تنوّع کو بڑا دخل ہے۔ ان موضوعات پر اظہارِ خیال کے لیے مصنّف نے انگریزی، جاپانی، فرانسیسی اور جرمن ادب کا خصوصیت کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ اس مطالعے کی روشنی میں مختلف شعری و نثری ہیئتوں پر ان کے برآمد

کردہ نتائج جو نکالنے والے ہیں۔ ادبی مسائل کے حل میں دور دراز کے علاقوں کا ذہنی سفر بہت کم لوگ گوارا کرتے ہیں لیکن "نئے زاویے" کا مصنف اس سفر کو ادب کے عمیق مطالعے کی شرط کی حیثیت سے نہ صرف قبول کرتا ہے بلکہ اس سفر سے کامیاب ہو کر لوٹتا ہے۔

"نئے زاویے" کے مضامین میں اسلوب کی تلاش، امیجری، ہائیکو، مختصر نظم، نثری نظم، اکیسویں صدی میں ادب کے تقاضے، نئے اردو افسانے کا بین الاقوامی مزاج، ادب میں ہیئت کا تصور اور علامت کی تفہیم، ایسے مضامین ہیں جو تحقیقی تنقید میں بنیادی کام کی حیثیت رکھتے ہیں اور اردو میں ان موضوعات کا مطالعہ کرنے والے انہیں نظر انداز نہیں کر پائیں گے۔ اردو میں پہلے ہی سے ان موضوعات پر بہت کم مواد دستیاب ہے اور جو کچھ ہے اس میں مستقبل کے امکانات سے گریز روا رکھا گیا ہے۔ ڈاکٹر رفعت اختر کا تنقیدی اسلوب آسان سے مشکل اور حال سے مستقبل کی طرف مراجعت کا اسلوب ہے۔ چنانچہ وہ ان موضوعات کے تاریخی مطالعے کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی امکانات پر بھی نظر رکھتے ہیں اور اپنے مطالعے سے صحیح نتائج نکالنے میں کامیابی حاصل کر لیتے ہیں۔ چونکہ وہ "جدید اردو نظم: ارتقا اور رجحانات" موضوع پر پی۔ ایچ۔ ڈی کے لیے کامیاب مقالہ لکھ چکے ہیں اس لیے بیسویں صدی میں نظم کے ارتقا اور ہیئتی تجربوں پر ان کی مضبوط تحقیقی گرفت ہے اور "نئے زاویے" میں تحقیقی نقطۂ نظر ہر جگہ کار فرما نظر آتا ہے۔

"نئے زاویے" آزادی کے بعد کی نسل کے تحقیقی رجحانات کا تنقیدی مطالعہ ہے اور آزادی کے بعد راجستھان میں کسی نقّاد کا ہمعصر ادب پر یہ پہلا تنقیدی مجموعہ ہے لہٰذا اپنی تنقیدی خصوصیات کے علاوہ اس مجموعے کو راجستھان کے پہلے تنقیدی مجموعے کی حیثیت سے بھی یاد رکھا جائے گا۔

ارشد عبدالحمید

اظہاریہ

ادب نے ہر عہد میں نئے نئے رجحانات کو اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ خواہ "ادب برائے ادب" ہو یا "ادب برائے فن" "ادب برائے سماج" ہو یا "ادب برائے زندگی" ادب کے ان نظریات کا تعلق ترقی پسند تحریک سے رہا ہو یا "حلقۂ اربابِ ذوق" سے بہرحال ادب میں ہیئت و مواد کے نئے نئے اور کامیاب تجربے ہوئے ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد ترقی پسند تحریک کے بجائے حلقۂ ارباب ذوق کے دستور کا ایک بار پھر عروج ہوا۔ نتیجتاً نثر و نظم میں مزید ہیئت کے تجربے ہوئے۔ آج یہ تجربے اعتبار حاصل کر چکے ہیں۔ سمبالزم اور امیجزم ہماری شاعری کے دو نمائندہ اسلوب ہیں۔ کیونکہ جہاں فلسفہ کی حد ختم ہوتی ہے وہاں سے ادب و شاعری کی حد شروع ہوتی ہے۔ ادب محض تفسیر حیات ہی نہیں تطہیر نفس بھی ہے۔ ادب کی حیثیت ٹھہرے ہوئے تالاب کی نہیں بلکہ اس سمندر کی سی ہے جس میں مختلف سمتوں سے پانی شامل ہوکر جنرِ وسمندر ہو گیا ہے اور اس میں پیدا ہونے والی امواج ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک سمندر میں تلاطم پیدا کر رہی ہیں۔ کسی بھی زبان کے ادب میں اگر نئے تجربات کو جگہ نہ ملے تو ادب میں جمود طاری ہو جاتا ہے۔ نئے تجربات اس جمود کو توڑ کر ادب میں نئی تحریک عطا کرتے ہیں۔ ادب جغرافیائی حدود کا قائل نہیں ہوتا۔ اسی طرح ادب اپنے ساتھ کسی بھی لفظ کے سابقہ اور لاحقہ کو بھی تسلیم نہیں کرتا۔ آج اردو ادب میں ایسے تخلیق کار بھی موجود ہیں جنھیں مشرقی و مغربی زبانوں کے ادب پر بیک وقت عبور حاصل ہے۔ لہٰذا موجودہ اردو ادب آفاقی تجربات کو خوش آمدید کہہ کر آفاقی ادب کے زمرہ میں شریک ہو گیا ہے۔ ایک ناقد غلبی زبانوں کے ادب سے واقف ہو گا اس کی فکر کا کینوس بھی اسی قدر وسیع ہو گا۔

اسے اتفاق کہہ لیجیے یا انفرادیت کہ اس مجموعے میں ایسے مضامین بھی شامل ہیں جن پر ۱۹۸۸ء سے

قبل اردو میں طبع آزمائی نہیں کی گئی۔ مثلاً علامت نگاری، پیکر نگاری، اسلوب، ! میرے یہ مضامین ۱۹۷۸ء سے ۱۹۸۸ء تک ہندوستان کے مؤقر رسائل وجرائد میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ ۱۹۸۸ء سے تاحال جو مضامین میں نے قلمبند کیے ہیں وہ میرے دوسرے مجموعے "ادب کی نئی جہت" میں شامل ہیں۔

کوئی بھی ادبی تخلیق حرفِ آخر نہیں ہوتی "نئے زاویے" "نئی تصنیف ہونے کے باوجود نئی خامیاں" بھی رکھتی ہوگی۔ مجھے امید ہے کہ قارئین حضرات اس کی نشاندہی کرکے میری اصلاح فرمائیں گے۔

میرے لیے یہ بات باعثِ مسرت ہے کہ محترم ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی صاحب نے اس کتاب کے لیے "نئے زاویے" نام تجویز فرمایا میں تہہ دل سے محترم صدیقی صاحب کا مشکور ہوں۔ مجھے اس بات پر بھی فخر ہے کہ میرے اساتذہ، محترم سید منظور الحسن برکاتی صاحب، قاضی الاسلام صاحب، ڈاکٹر ابوالفیض عثمانی، ڈاکٹر محمد علی زیدی صاحب نے قدم قدم پر میری حوصلہ افزائی کی۔ مجھے اس اعتراف پر بھی فخر ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا صاحب، ڈاکٹر محمد حسن صاحب، ڈاکٹر محمد انصار اللہ صاحب، ڈاکٹر عنوان چشتی صاحب محترم جیلانی کامران صاحب، محترم صاحبزادہ شوکت علی خاں صاحب، جناب مخمور سعیدی صاحب، جناب سید فضل المتین صاحب، ڈاکٹر فرید احمد برکاتی صاحب، ڈاکٹر آزاد قاسمی صاحب، محترم سید ابن حسن برنی وغیرہ نے قدم قدم پر میری رہنمائی کی۔ میں اپنے ریسرچ اسکالرز اور طلبا و طالبات کا بھی مشکور ہوں جنھوں نے نصاب کی ضرورت کے تحت اس کتاب کے مسودے کو نقل کرکے میری مدد فرمائی۔ محترم ارشد علی خاں صاحب کا بھی مشکور ہوں جنھوں نے اس مجموعۂ مضامین کی اشاعت کو ممکن العمل بنا دیا۔

اگر میری نصف بہتر شاہدہ رفعت کا ساتھ نہ ہوتا تو شاید یہ مجموعہ منظر عام پر نہیں آتا میں ان کی اس عنایت کا تہہ دل سے اعتراف کرتا ہوں۔

(ڈاکٹر) رفعت اختر

علامت کی تفہیم

امریکی پروفیسر "لی" نے کہا تھا کہ کسی چیز کے بارے میں نظریات کی کثرت اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم اس چیز کے بارے میں بہت کم جانتے ہیں جدید اردو شاعری میں نظریۂ علامت اس قسم کی بحث ہے جسے کبھی تشبیہ واستعارہ کی توسیع شدہ شکل بتایا جاتا ہے تو کبھی اشارہ، کنایہ، تلمیح، نشان آیت، ٹوکن، علامیہ، رمز اور تمثیل کے ساتھ گڈمڈ کر دیا جاتا ہے

علامت ایک ایسی صنعتِ شعر و ادب ہے جسے شاعر اور ادیب ابتدائے آفرینش ہی سے برتتے آئے ہیں یوں تو علامت کا تعلق علم النفس، عمرانیات فلسفہ و مذہب، لسانیات، علم الانسان منطق، حساب، دینیات، فنونِ لطیفہ، علم معنی اور دیگر فنون سے ہے لیکن ہمیں صرف علامت کے لغوی اور اصطلاحی مفہوم ہی تک محدود رہنا ہے جو ادب و شعر کی مخصوص صنعت سے تعلق رکھتے ہیں تاکہ انھیں بنیادوں پر علامت کے صحیح خدوخال واضح کیے جاسکیں۔

اردو میں SYMBLE کا ترجمہ علامت ہے انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا میں سمبل کی تعریف اس طرح بیان کی گئی ہے:

"THE SYMBLE TERM GIVEN TO VISIBLE OBJECT REPRESENTING TO THE MIND. THE SAMBLANCE OF SOME THING WHICH IS NOT SHOWN BUT REALIZED BY ASSOCIATION WITH IT"

(ENCYCLOPEDIA OF BRITA NICA P. No.200)

جارج وہلی نے پوئٹک پروسیز میں اور سی۔ ایس۔ لیوس نے الیگری اوف لو "ALLEGORY OF LOVE" میں اسی قدر لکھا ہے کہ لفظ علامت ایک اسم ہے جو یونانی فعل سمبالین سے مشتق ہے جس کے معنی کشیدۂ اتفاق مقابلۂ اتحاد اور باہم متحد کرنے کے ہیں۔

لیکن جدید ترین تحقیق کے مطابق لفظ سمبل بطور ایک ادبی اصطلاح کے جرمن زبان کے ایک فعل سمبالیئن سے ماخوذ ہے :

" THE WORD SYMBOL DERIVED FROM G.V.-SYMBOLLIEN, MEANING "MARK" "TOKEN" OR SIGN IN THE SENSE OF THE HALF-COIN CARRIED AWAY BY EACH OF THE TWO PARTIES OF AN AGREEMENT AS A PLEDGE. HENCE IT MEANS BASICALLY A JOINING OR COMBINATION. AND CONSEQUENTLY SOME THING ONCE SO JOINED OR COMBIND ASSTANDING OR REPRESENTING IN ITSELF, WHEN ALONG THE ENTIRE COMPLEX."

(ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS BY ELEXPREMENGER U.S.A. P. No.833)

ترجمہ :

"سمبل کا لفظ جرمن زبان کے ایک فعل سمبالین (SYMBOLLIEN) سے مشتق ہے جس کے معنی ملانا یا ساتھ رکھنا کے ہیں اور اس سے متعلقہ اسم SYMBOLAN کے معنی نشان (مارک) یا نشان (ٹوکن) یا اشارہ (سائن) کے ہیں جسے معاہدہ کرنے والے فریقین منقسم سکے کی شکل میں بطور عہد نامہ اپنے پاس رکھ لیتے ہیں اس لیے بنیادی طور پر اس کے معنی ملانا یا ایک کرنے کے ہیں کیونکہ جب مختلف اشیاء متحد ہو جاتی ہیں تو ان کے اندر وحدت کے معنی پیدا ہو جاتے ہیں"

یہ تو سمبل کے لفظی ماخذ کی بحث ہے لیکن ایک ادبی اصطلاح کی حیثیت سے سمبل اس کے لغوی مترادفات تمثیل، نشان، خفیہ تحریر، کنایہ، تلمیح، اشارہ وغیرہ سے مختلف ہیں کچھ ناقدین اشارہ، نشان اور علامت کی وضاحت اس انداز سے کرتے ہیں کہ ان کے مابین کوئی فرق واضح نہیں ہوتا یونگ نے اشارہ (SIGN) اور سمبل (SYMBOL) کا فرق بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ :

A SIGN IS A SUBSTITUTE FOR A REPRESENTATION OF THE REAL

THING WHILE SYMBOL CARRIES A WIDER NEANING AND EXPRESS A PSYCHIC FACT WHICH CANNOT BE FORMULATED MORE EXACTLY.

(اشارہ کسی حقیقی چیز کا قائم مقام یا نمائندہ ہوتا ہے جبکہ علامت زیادہ وسیع معنوں کی حامل ہوتی ہے اور ان نفسیاتی حقائق کا اظہار بھی کر سکتی ہے جن کی قطعی تشکیل ممکن نہ ہو۔)

اردو میں ابنِ فرید نے نشان، علامت اور نظیر کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھا ہے: نشان یا نظیر صرف سادہ مماثلت ہیں جبکہ علامت پیچ در پیچ ہوتی ہے۔ مزید برآں اول الذکر دونوں صنائع صرف ظاہری ابلاغ تک اکتفا کرتے ہیں جبکہ علامت پیچ در پیچ ہونے کے ساتھ ساتھ خیال کا جذبہ کی توانائی اخراج اور ارتفاع دونوں کے فرائض انجام دیتی ہے نشان و نظیر امتدادِ زمانہ سے اپنے معنوں میں محدود ہو جاتے ہیں اور جامد حقیقت بن جاتے ہیں لیکن بقول ولسن نائٹ (WILSUN KNIGHT) علامت کی زبان غیر مختتم ایک زندہ حقیقت ہوتی ہے اور اس کے معنی کا سلسلہ اب تک جاری رہ سکتا ہے اگر کسی مرحلے پر علامت اس صفت سے محروم ہو جاتی ہے تو وہ جامد ہو جائے گی یا پھر وہ علامت نہیں رہے گی نشان بن جائے گی یا نظیر ہو جائے گی [ابن فرید: علامت کا تصور (میں ہم اور ادب) ص ۱۷]

اس طرح علامت اور استعارہ میں بھی فرق ہے۔ علامت ایک وسیع تر نظام کا حصہ ہوتی ہے بلکہ یہ شئے فی نفسہٖ اور شئے نمائندہ کی حیثیت سے بار بار سامنے آتی ہے گو یہ علامت کی اہمیت اور حیثیت اسے استعارہ سے ممتاز کرتی ہے جو مشاہدے پر مبنی ہوتا ہے اور بیان پر اکتفا کرتا ہے اس طرح علامت اپنے مترادفات سے بالکل الگ معنوں میں استعمال ہوتی ہے

علامت کے استعمال سے ادب میں مفر نہیں کیونکہ زبان خود علامت ہے ظاہر ہے کہ لفظ کرسی خود کرسی نہیں اسی طرح لفظ شعر خود شعر نہیں لفظ قلم خود قلم نہیں بلکہ یہ الفاظ ہر طرح کی کرسیوں، اشعار اور قلموں کے لیے ایک مشترکہ نام یا "علامت" کے طور پر استعمال ہوتے ہیں گو یہ ہماری وہ زبان جو ان دونوں ہدفِ ملامت بنی ہوئی ہے خود علامت ہے شاید اسی لیے ماہرینِ لسانیات زبان کو ایک صوتی علامیہ قرار دیتے ہیں اس سے پہلے کہ اردو میں علامت نگاری کا جائزہ لیا جائے مناسب ہے کہ سمبالزم تحریک کا مختصر جائزہ لے لیا جائے۔

علامتی تحریک (سمبالزم مومینٹ) ایک بین الاقوامی تحریک ہے۔ سب سے پہلے فرانس

میں ۱۸۸۵ء میں اس تحریک کا آغاز ہوا بودلیر کی نظم "بدی کے پھول" کو اس تحریک کا محرک بنایا گیا۔ اس نظم میں بودلیر نے فطرت کو دوسری حقیقت کے سمبل کی شکل میں دیکھا تھا کیونکہ فرانسیسی ادب میں سمبالسٹ تحریک سائنس کے مادی اقدار سائنٹفک حقیقت نگاری کے خلاف بغاوت کی صورت میں شروع ہوئی تھی اور رفتہ رفتہ امریکہ، جرمنی، انگلینڈ وغیرہ میں سمبالسٹ تحریک کو فروغ ملتا گیا فرانس میں اس تحریک کے علمبرداروں میں بودلیر، ملارمے، ورلین، رین بو وغیرہ کے نام پیش پیش رہے امریکہ میں ایمرسن، میل ویکی، وٹ من، ہاتھارن انگلستان میں پیٹر روزیٹی، جرمنی میں ریزمیریا، رلکی، روس میں الیگزینڈر بلاک، ہندوستان میں اردو میں میراجی، ن۔م۔ راشد اختر الایمان اور ہندی میں مہادیوی ورما، نرالا، اگین وغیرہ کے نام اسی ذیل میں آتے ہیں۔

ہندوستانی ادب میں خصوصاً اردو ادب میں علامت نگاروں کو مختلف زاویوں سے پرکھا گیا ہے مثلاً وزیر آغا اور وحید اختر نے فلسفہ کے حدوں میں اس کی جڑیں تلاش کیں شمس الرحمان فاروقی نے اسے علم معنی کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کی۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، عصمت جاوید نے اسے ادبی اور لسانی نقطۂ نظر سے سمجھا ابن فرید نے عمرانیات اور نفسیات کی میزان پر اسے جانچا سلیمان اطہر جاوید اور سید عبداللہ نے علامت کے خارجی مفاہیم کو داخلی مفہوم میں سائنٹفک انداز میں سمجھنے کی کوشش کی شکیل الرحمٰن کے نزدیک علامت شعور کے سنسر کا کار خواب ہے جبکہ علامت معنوں کو توسیع کا نام ہے جس میں شعور اور تحت الشعور کی بھول بھلیوں سے لے کر شخصیت اور اجتماعیت تک، ذات سے کائنات تک، جلوت سے خلوت تک کی کیفیات و حالات کو علامات کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے بقول سید محمد عقیل اردو شاعری میں شمع، پروانہ، قفس، صیاد، گل و بلبل، قاتل، بسمل، بہار، خزاں اور بہت سے علامتی الفاظ شامل ہیں جو پہلے پہل تشبیہ اور استعارے کی حیثیت سے استعمال ہوئے ہوں گے لیکن جب عام قاری کا ذہن ان کی خصوصیات سے مانوس ہو گیا تو ان الفاظ نے اپنی کیفیات کا لبادہ اوڑھ لیا اور اشاروں کے بعد صرف اپنا معمول بنا کر قاری کے ذہن میں اپنا مفہوم پیدا کرنے لگے۔ قاری فحوائے کلام سے سمجھنے لگا کہ شمع، معشوق بھی بنی ہے درد مند دل رکھنے کی کیفیت بھی اس میں پگھلنے کی وجہ سے پیدا کی جاسکتی ہے جب اس کے خاموش گھلنے اور پگھلنے کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہو تو ہجر کا مارا ہوا عاشق بھی بن جاتی ہے جو خاموشی سے سب مصائب ہجراں برداشت کرتا ہے مگر دم بخود ہے کبھی یہی شمع اپنی مخصوص شباہت کی وجہ سے زبان بن جاتی ہے اور داستان

محفل بیان کرتی ہے اور کبھی اس کے آنسو اجڑی ہوئی حکومت کے نوحہ خواں بن جاتے ہیں اسی طرح پروانہ، گل و بلبل وغیرہ کو بھی علامتی انداز مفہوم میں پیش کیا جاتا رہا ہے اسی سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اردو شاعری میں علامت کا استعمال غیر شعوری طور پر ہوتا رہا ہے انیسویں صدی تک علامت کا استعمال رمز، کنایہ اور اشارہ کے مفہوم میں ہوا ہے مثال میں کچھ اشعار دیکھتے چلیے۔

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
وہی ایک شہر میں قاتل رہا ہے (مرزا مظہر جانجاناں)

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے (میر تقی میر)

مندرجہ بالا اشعار میں قاتل اور گل کا استعمال علامت کے طور پر نہیں بلکہ علامت کے مترادفات اشارہ، کنایہ، رمز وغیرہ کے مفہوم میں ہوا ہے بیسویں صدی میں خصوصاً ترقی پسند تحریک کے بعد علامت کو باقاعدہ صنعتِ شعر و ادب اور خصوصاً علامت کی ایک "بین الاقوامی تحریک" کی شکل میں اردو شعرا نے برتنا شروع کیا اور وہی شمع و پروانہ، گل و قاتل، مرغ چمن، فرہاد و جم، وغیرہ جو رمز و کنایہ، تشبیہ و استعارہ اشارہ و نشان کے مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں علامت بن گئے۔

جدید اردو شاعری میں علامت پسندی اور علامت نگاری (یہاں علامت پسندی اور علامت نگاری کو الگ معنوں میں استعمال کیا ہے) کے سرخیل میرا جی سے قبل اقبال رمز و ایماں کو سخن سازی کا فن بنا چکے ہیں اور فیض یہ کہہ کر دامن بچا گئے ہیں کہ ؎

جان جائیں گے جاننے والے
فیض فرہاد و جم کی بات کرو

لیکن میرا جی اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے سمبالسٹ تحریک کے علمبرداروں کا مطالعہ کیا اپنے اور ان کے نظریات میں مماثلت تلاش کی میرا جی فرانس کے علامت نگاروں کی طرح شاعری میں ابہام کے قائل تھے اور ملارمے کے اس قول پر عمل پیرا تھے کہ "کسی چیز کی وضاحت اس کے تین چوتھائی حسن کو زائل کر دیتی ہے لیکن رفتہ رفتہ اس بات سے واقف ہونے میں بے انتہا لطف آتا ہے" اسی طرح رین بو کہتا تھا کہ شاعر کو نامعلوم ZINKNOWN اشیا

کی تلاش کرنی چاہیے۔ میراجی کم و بیش انھیں نظریات کے حامی تھے اسی لیے انھوں نے اپنے بارے میں ہدایت کی تھی کہ "میری نظمیں دو قسم کے انسانوں کو اپنی طرف توجہ دلاتی ہیں ذہین لوگ انھیں پڑھ کر ایک اشتیاق کے ساتھ ان کی گہرائی تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور سخن شناس یوں ہی بے سوچے سمجھے ان کی تعریف کرنے لگ جاتے ہیں اس قسم کے نظریات رکھنے والے شاعر کے بارے میں ناقدین حضرات ذات کے حصار میں مقید رہنے کا فتوی صادر کر دیتے ہیں لیکن میرے خیال میں ذات کے حصار میں مقید رہ کر اگر کوئی شاعر ذات کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ دنیا سے بے نیاز ہو چکا ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ میں میراجی کو کوئی پیغمبرانہ کا درجہ دے رہا ہوں بلکہ بتانا مقصود صرف یہ ہے کہ اردو شاعری میں شخصی علامت دراصل ایسے ہی شاعروں کی دین ہے اور اگر میں یہ کہوں کہ فرانسیسی اور انگریزی ادب میں بھی اس قسم کی علامت کا فقدان ہے تو شاید غلط نہ ہوگا کیونکہ اب تک جو علامت کی قسمیں کی گئی ہیں وہ صرف تین ہیں۔ ماہرین نفسیات فرآم نے علائم کے ابلاغ اور معنویت کے اعتبار سے علامت کی تین قسمیں کی ہیں

۱۔ روایتی CONVENTIONAL

۲۔ اتفاقی ACCIDENTAL ۳۔ آفاقی UNIVERSAL

اردو میں میراجی نے اتفاقی علامت SYMBOL ACCIDENTAL کو شخصی علامت کے مفہوم میں قبول کیا ہے اور یہ شاید کسی حد تک درست بھی ہے کیونکہ ہر قسم کی علامت خواہ وہ "آفاقی" ہو یا "اتفاقی" ابتدائی اور اختراعی منازل میں صرف شخصی ہوتی ہیں۔ مثلاً اقبال نے شاہین کو غیر شعوری طور پر (غیر شعوری طور پر اس لیے کہ اقبال پر سمبالسٹ تحریک کے اثرات نہیں تھے) شخصی علامت کے طور پر استعمال کیا لیکن آج وہی علامت (شاہین) اگر دوسرے شعرا استعمال کریں تو یہی علامت کلیکٹیو سمبل COLLECTIVE SYMBOL کے ساتھ ساتھ آفاقی علامت UNIVERSAL SYMBOL بھی بن سکتی ہے لیکن یہ بات ذہن میں رکھنا ہوگی کہ آج کا شاعر شاہین کو اگر بطور علامت پیش کرتا ہے تو وہ اپنے فہم و درک اور عصری تقاضوں کی مناسبت سے پیش کرے گا۔ اور پھر یہی علامت نئے تجربے والے شاعر کے یہاں شخصی علامت ہوگی اور بعد میں آفاقی۔ اس لیے اگر مجموعی طور سے یہ کہا جائے کہ علامت صرف شخصی/انفرادی یا ذاتی ہی ہوتی ہے اور بعد میں آفاقی یا کوئی دوسری تو شاید غلط نہ ہوگا۔ یہ الگ بات ہے کوئی تنظیم یا جماعت

اپنے دستور میں کسی لفظ کے لیے یہ طے کرلے کہ ہمیں فلاں لفظ صرف اپنے ہی مقررہ معنوں میں استعمال کرنا ہے تو اس میں اجتماعیت تو آجائے گی لیکن تصنع سرایت کر جائے گا جس کے باعث مقررہ لفظ یا علامت اپنی انفرادیت اور وقار کھو بیٹھے گی میراجی نے جو علامتیں استعمال کی ہیں وہ صرف شخصی اور ذاتی ہیں میراجی یہ جانتے تھے کہ اجتماعیت "انفرادیت" کو ختم کر دیتی ہے اسی لیے وہ ذات کے حصار میں مقید رہے اور ذات سے کائنات کا عرفان حاصل کیا بقول آرتھر سائمن:

"علامتوں کو قبولِ عام کی سند اس وقت حاصل ہو سکتی ہے جب کہ وہ کسی نادیدہ صداقت کو معروف عام بنا دیں"۔ ایمرسن کے نزدیک I MEAN میرا مطلب ہے اور IT MEAN اس کا مطلب ہے میں تطابق ہونا چاہیے گویا میرا مطلب ہی اس کا مطلب ہو سکتا ہے بالفاظ دیگر ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ ذات ہی میں کائنات پوشیدہ ہے میراجی نئے علامت نگار رینبو کے اس خیال سے متفق ہیں کہ "ہمیں یہ نہیں کہنا چاہیے کہ میں سوچتا ہوں بلکہ مجھے سوچا جاتا ہے"۔ اس قول کے لفظ "میں" اور "مجھے" میں اقبال کی خودی سے لے کر ذات سے کائنات کا سفر پوشیدہ ہے جب کوئی علامت نگار، شاعر، یا فن کار "میں" کے بجائے مجھے استعمال کرتا ہے کہ وہ بات جو فن کار کہنے والا ہے اس کے ذہن کی بھٹی میں تپ کر کندن بن گئی ہے اور فن کار کے مزاج میں وسعت، فکر میں عمق اور خیالات میں بالیدگی پیدا ہو جاتی ہے تو وہ سستی شہرت سے دور بہت دور چلا جاتا ہے اور اپنے ذہنی تلازمات کو صرف "مجھے" بنا کر آنے والی نسلوں کے لیے چھوڑ جاتا ہے۔ شاعری میں اسی قسم کی دین علامت نگاری اور امیجری کی ہے جنھیں تشبیہات واستعارات اور محاکات کی توسیع کر کے پیش کیا جاتا ہے اقبال کے بعد میراجی، فیض، اختر الایمان یوسف ظفر، قیوم نظر، ندا فاضلی ساقی فاروقی، مخمور سعیدی اور بشیر بدر کے ہاں یہ رجحان (امیجزم و سمبالزم)، پایا جاتا ہے (شعراء کی یہ فہرست کسی طرح مکمل نہیں ہے) چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

میں نے دیکھا
زرد دن تاریک رات
چلتے پھرتے سانس لیتے بیت الخلا
ابن آدم کا نہیں مجھ کو پتہ

مندرجہ بالا میں لفظِ بیت الخلا خالص علامتی معنوں میں استعمال ہوا ہے کیونکہ بیت الخلا کے لغوی معنی "تنہائی کا گھر" ہیں نئی شاعری کا مخصوص موضوع تنہائی ہے۔ اور حمد دول

عثمانی نے آج کے چلتے پھرتے لوگوں کو تنہائی کا گھر کہا ہے اس نظم کو دیکھ کر ونگسٹائن کا ایک قول یاد آ رہا ہے وہ کہتا ہے کہ "لفظ کے معنی مت تلاش کرو بلکہ اس کا استعمال دریافت کرو" آج کی علامتی شاعری بھی اس بات کی ترجمانی کرتی ہے ایک اور نظم ملاحظہ ہو، جو خالص علامتی معنویت کی حامل ہے بظاہر تو یہ نظم دو کتوں کی کہانی ہے لیکن حقیقت میں ایک بے معنی بے مقصد اور اکتا دینے والی زندگی کا علامتی استعارہ بن گئی ہے۔

ہم نے دو کتے پالے تھے
ایک کو ماما لے آئی تھی
جب وہ اتنا سا پلا تھا
دوسرا کتا بھی ایک صاحب نے بھیج دیا تھا
میری بیوی دو کتے (ان کے نجس ہونے کی وجہ سے) رکھنے پر تیار نہیں تھی
لیکن میرے بچے کی ضد کی بالآخر جیت ہوئی تھی
اب یہ بچے ٹامی، لوٹی گھر کی رکھوالی کرتے ہیں
ساتھ ہمارے رہتے ہیں۔

اور اٹھارہ سطروں تک پہنچتے پہنچتے نظم کا رخ اس طرح بدلتا ہے

لیکن یہ حال ہے میرا روزانہ
جب تک کتوں کے راتب کا انتظام نہیں ہوتا
مجھ کو اپنا کھانا پینا جرم انسانی لگتا ہے۔

یہاں جرم انسانیت کے بعد نظم اس طرح ختم ہوتی ہے :

یہی نہیں بلکہ مجھ کو اکثر احساس ہوتا ہے
کچھ بھی نہیں اب زیست کا مقصد
کتوں کی خاطر جیتا ہوں

اس طرح بیشتر علامتی نظمیں شاعر کے مشاہدے کے خلوص، جذبات کی شدت اور اثر آفرینی کی ضامن ثابت ہوئی ہیں۔ علامت اور امیج آج کی شاعری کے اسلوب کے دو نمائندہ رجحان ہیں۔ کیوں کہ "ایٹم کے ٹوٹتے ہی زندگی ریزہ ریزہ ہو چکی ہے۔ اقدار یکسر بدل گئی ہیں انسان کی گردن کی شاخ پر اب نہ وہ پرانا چہرہ ہے اور نہ دل کے اندر وہ ابھرے جذبات ہیں۔

زندگی اور جذبات اب تہہ در تہہ ہو گئے ہیں۔ کوئی انکار نہ خالص انکار رہے نہ کوئی اقرار خالص اقرار ہے۔ اب اقرار انکار اور انکار اقرار ہوا کرتا ہے جنگ کا مفہوم صلح اور صلح کا مفہوم جنگ ہوتا ہے۔ اس لیے الفاظ میں پورب اور پچھم کا رشتہ ہو کر رہ گیا ہے۔ فکر و نظر کے سارے سانچے بدل گئے ہیں اور حد یہ ہے کہ کوئی قدر مطلق اور جامد نہیں رہ گئی ہے۔ ایسی صورت میں علامت اور امیج بیسویں صدی کا نمایاں اسلوب ہے۔ زندگی اب خانقاہوں، حکیموں کے مطب، مساجد سے نکل کر کارخانوں، یونیورسٹیوں، اسپتالوں، کلبوں اور پارلیمنٹ کے ایوانوں میں در آئی ہے اس لیے اب پرانے الفاظ کام نہیں دے سکتے نئی شاعری کی شعری لفظیات اتنی برق رفتاری سے آگے بڑھ رہی ہیں کہ ۱۹۶۰ء کے بعد کی شاعری ایک الٹرا ماڈرن لڑکی بن گئی ہے۔ اب ناصر کاظمی کے عہد کی بھی لفظیات، شاعری میں استعمال کرنا بیسویں صدی کی الٹرا ماڈرن لڑکی کو بیل باٹم کی جگہ گاؤں کی لڑکیوں کی چولی کرتہ اور شلوار پہنانا ہے۔ اس طرح نئی شاعری اگر ایک الٹرا ماڈرن لڑکی ہے تو اس کا اسلوب بیل باٹم ہے جس کے لیے نہ صرف علامت کی تفہیم بلکہ اردو میں علامتی تحریک کی ضرورت ہے شاید ڈاکٹر محمد حسن کو اس کا احساس ہے اسی لیے انھوں نے "جدیدیت" کو "علامت پسندی کی تحریک" قرار دیا ہے۔

اسلوب کی تلاش

انگریزی کے پروفیسر لوکاس نے یونیورسٹی میں لیکچر دیتے ہوئے کہا تھا۔

یہ حقیقت ہے کہ آج تک اسٹائل کی کوئی جامع تعریف سامنے نہیں آئی ۔ یہ پروفیسر مرے سے لے کر بوفاں تک کارلائل سے لے کر ایمرسن تک، سب ہی اسٹائل کی تعریف بیان کرتے ہیں اس بات سے متفق ہیں کہ اسٹائل "شخصیت" اظہار کی ٹیکنیک" اور" اظہار کی انفرادیت" کا نام ہے ۔ یہ صحیح ہے کہ اسلوب کے اصطلاحی معنی فن کار کے اظہار کی ٹیکنیک سے وابستہ ہیں شاید اسی لیے کسی کے نزدیک اسٹائل" فن کارانہ طریقۂ کار" ہے تو کسی کی نظر میں اسٹائل اظہار کا شعوری طریقۂ کار ہے ۔ بوفاں نے اسٹائل کو شخصیت کا اظہار بتایا ہے تو ایمرسن کے نزدیک اسلوب فنکار کے" ذہن کی زبان" ہے ۔ لغوی اعتبار سے انگریزی کا لفظ اسٹائل لاطینی زبان کے لفظ سے ماخوذ ہے ۔

اردو میں اسلوب (انگریزی لفظ اسٹائل کے ترجمہ کے طور پر) اپنے مترادفات یعنی طرز، انداز اور پیرایہ کے ذیل میں استعمال ہوتا ہے ۔ اردو میں اسلوب کے اصطلاحی معنی مختلف ناقدین نے مختلف انداز سے تحریک کیے ہیں جو بذاتِ خود اسلوب کی ایک مثال ہے ۔

مثلاً عنوان چشتی نے اسلوب کو لسانیات کی روشنی میں پرکھا ہے ۔ عابد علی عابد نے اسلوب کو لسانیات کے ساتھ جمالیات اور فنون لطیفہ کے ذیل میں سمجھانے کی کوشش کی ہے ۔ نقوی، اطہر پرویز، نثار احمد فاروقی، آل احمد سرور وغیرہ نے اسلوب کو فن کار کی انفرادیت قرار

دیا ہے۔ سلیمان اطہر جاوید نے اسلوب کو "ہیئت کا ذریعہ" بتایا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اسلوب فن کار کے افکار خیالات کی ترسیل کا ایسا اظہار ہے جو موزوں و مناسب، سادہ اور بلیغ ہو۔

مندرجہ بالا تعریفات اور تشریحات کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ حسن، لطافت اور نغمگی اسلوب کی جان ہے۔ شاید اسی لیے لونجائنس نے اسلوب کی رفعت کو ایک "بڑی شخصیت کی گونج" کہا ہے۔ اسلوب اپنی فکری صفات جیسے روز بیان گداز، مزاج بذلہ سنجی اور صفاتِ تخیلی یعنی تجسیم، خیال امروزی، اور تصوریت کے میڈیم سے بھی پہچانا جاتا ہے۔ لیکن ڈیمیٹرس اسلوب کی چار قسمیں کی ہیں۔

(۱) سادہ، (۲) شاہانہ، (۳) مرصع (۴) زورکلام۔ لیکن ڈیمیٹرس سے پہلے افلاطون اور ارسطو کے نظریات نے اسلوب کی اقسام کی ہیں۔

مثلاً افلاطون صرف ادبی تخلیق میں اسلوب تلاش کرتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو کی مکتبۂ فکر، ہر قسم کی تخلیق میں اسلوب کے وجود کا قائل ہے۔ غالباً انہیں نظریات کی بناء پر اسلوب کی اقسام کی گئی ہیں۔ اس ارسطوئی مکتبۂ فکر کے لوگ اسلوب میں حسن اسلوب کے بھی قائل ہیں۔ واقعتاً یہیں سے اسلوب کی اقسام شروع ہوجاتی ہے۔ مثلاً اسلوب کو اگر لسانیات کا ذیلی شعبہ قرار دیا جائے تو محاوراتی اسلوب، استعاراتی اسلوب، علامتی اسلوب، اگر جمالیات سے اس کا سلسلہ ملایا جائے تو جمالیات اسلوب، انفرادی اسلوب، فنون لطیفہ کے اعتبار سے غنائی اسلوب، شعری اسلوب، نثری اسلوب، تاریخ کی مناسبت نے تاریخی اسلوب، فلسفہ کے اعتبار سے فلسفیانہ اسلوب موضوع کے اعتبار سے موضوعاتی اسلوب اور عہد یا وقت کے اعتبار سے ۱۹ویں صدی، صدی کا اسلوب، ۲۰ویں صدی کا اسلوب۔ لوگاس کے نزدیک اسلوب چونکہ "شخصیت کا اظہار" ہے اس لیے کسی شخص کے نام سے بھی اسلوب پہچانا جاتا ہے۔ مثلاً انگریزی میں جانسن اسلوب، پلاٹونک اسلوب، اردو میں میر کا اسلوب، غالب کا اسلوب وغیرہ وغیرہ۔

یہ حقیقت ہے کہ اسلوب انفرادیت سے ماورا ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس کا ظہور ہمیشہ منفرد طریقہ سے ہوتا ہے۔ ہر عہد میں ذہنی رویہ اور تصورات تبدیل ہوتے ہیں تصورات کی تبدیلی کے ساتھ زندگی کا عام طرز عمل بھی بدل جاتا ہے لہٰذا ادب، تہذیب اور تمدن بھی بدل جاتا ہے۔ نتیجتہً اسالیب بیان میں بھی تغیر آنا ایک فطری امر ہے۔ مثلاً اسلوب کا ایک کلاسیکل تصور یہ ہے کہ اسلوب "اظہار کے زیور" کا نام ہے۔ لیکن مڈلٹن مرے (

پر زور دیا ہے۔ لوگاس کہتا ہے کہ :

ہر فن پارہ مواد اور ہئیت کے اعتبار سے مکمل ہوتا ہے یعنی جب کوئی خیال، اپنی لازمی فطری اور آخری ہئیت اختیار کر لیتا ہے تو اس میں خود بخود اسلوب پیدا ہو جاتا ہے۔ بقول عنوان چشتی اس خیال کے تحت خیال اور ساخت ناقابلِ تقسیم اکائی ہے۔ اور اسلوب کا بنیادی وصف اس کا ناگزیر ہونا ہے۔ لیکن یہ محض اس صورت میں ممکن ہے۔ جب خیال اپنی آخری ہئیت اختیار کرے دوسری صورت میں نتیجہ صفر ہے۔

جب کوئی فنکار کسی لفظ کا استعمال کرتا ہے تو قاری کے ذہن پر پہلے اس لفظ کا ظاہری اثر ہوتا ہے۔ جب وہ پڑھتا ہے تو اس کا صوتی اثر ہوتا ہے۔ پھر اس لفظ کے پیچھے دبے ہوئے احساسات، جذبات اور اس کی پوری تاریخ اپنا اثر چھوڑ جاتی ہے۔ یہ ساری چیزیں الگ الگ اثر انداز نہیں ہوتیں بلکہ بیک وقت اثر کرتی ہیں اور یہی فنکار کی صناعی، ٹیکنیک اور اسلوب جانچنے کی میزان ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی مصدقہ ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کا رجحان بدلتا ہے تو اسالیب بیان بھی بدل جاتے ہیں۔ نثری و شعری اسلوب اور اس کی اقسام کو مدنظر رکھتے ہوئے کولرج نے "نیوٹر اسٹائل" کی اصطلاح رائج کی تھی۔ لیکن نثری اسلوب نثری ہوتا ہے اور شعری اسلوب شعری! ایک نثری اسلوب اور ایک شعری اسلوب کی مثال پیش کرتا ہوں تاکہ بات اور واضح ہو جائے۔

میر امّن کی باغ و بہار میں بہن بھائی سے مخاطب ہے اور نصیحت کرتے ہوئے کہتی ہے۔

ا " اے میرے بیرن تو میری آنکھ کی پتلی اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہو جاتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے گھر میں بیٹھے رہنا ان کو لازم نہیں جو مرد نکھٹو ہو کر گھر رہتا ہے اس کو دنیا کے لوگ طعنہ دیتے ہیں خصوصاً اس شہر کے آدمی بے سبب تمہارے رہنے پر کہیں گے کہ اپنے ماں باپ کی دولت کھا کر بہنوں کے ٹکڑوں پر آ پڑا یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمہاری ہنسائی اور ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہنا دوں اور کلیجے میں ڈال کر رکھوں۔...."

میر امّن نے عورت کے روپ میں ہمیں وہ بہن دکھائی ہے جس کی محبت کا دامن ازل سے .

بھائی کی ذات سے بندھا ہے اور ابد تک بندھا رہے گا۔ یہ حقیقت ہے کہ میرامن کی زندگی اسلوب اور شخصیت بن کر کتاب میں جھلکتی ہے۔

نثری اسلوب کے علاوہ شعری اسلوب کی انفرادیت کی جڑیں شعری شعر میں پیوست ہوتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن "اسلوب کی ابتدا اس نتیجہ ہوتی ہے جب ہم کسی خاص شے سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اختتام اس وقت ہوتا ہے جب مصنف یا شاعر اپنے کو پڑھنے والے کے سامنے پیش کرتا ہے۔ آج شعر و ادب میں اقبال کے اسلوب سے کون واقف نہیں۔ ایک معمولی استعداد کا قاری بھی اقبال کے شعر کو اس کے معمولی شعر کے ذریعہ پہچان لیتا ہے۔ خصوصاً ان کا وہ شخصی مرثیہ جو انھوں نے "والدہ مرحومہ کی یاد میں" لکھا ہے شخصی مراثی کی تاریخ میں انفرادی اسلوب اور انوکھی جدت کی وجہ سے آج بھی زبان زد خاص و عام ہے۔

اس مرثیہ کی تمہید میں اقبال کہتے ہیں کہ اس کائنات کا ذرّہ ذرہ تقدیر کا زندان ہے اور موت کی تدبیر صرف "مجبوری و بے چارگی" ہے۔ شمس و قمر ہو یا انجم سیماب یا غنچۂ سبو ہو یا سبزۂ گل، نغمۂ بلبل ہو یا دشت و صحرا، ہر چیز فانی ہے جب اس مجبوری کا راز عیاں ہوتا ہے تو اشک کا سیل رواں بھی خشک ہو جاتا ہے۔ غرض نوائے شکوہ سے آلام انسانی کے راز کا پتہ چلتا ہے۔ جس طرح پردہ مشرق سے نمودار ہوتی ہے تو آفاق سے دامنِ شب کا داغ دُھلتا ہے۔ یہی صبح لالۂ فرسودہ کو آتش نبا کرتی ہے۔ بے نوا طائر کو مست نوا کرتی ہے سینۂ بلبل کے زنداں سے سرود آزاد ہو جاتا ہے۔ اور سینکڑوں نغمے فضا میں گونج اٹھتے ہیں۔ یہاں تک کہ خفتگانِ لالۂ زار و کہسار و رودبار بھی عروس زندگی سے ہمکنار ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے ؎

یہ اگر آئین ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح
مرقد انسان کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح

اور پھر کہتے ہیں ؎

موت کے ہاتھ سے مٹ سکتا اگر نقشِ حیات
عام اس کو یوں نہ کر دیتا نظام کائنات
آسماں تیری لحد پہ شبنم افشانی کرے
سبزۂ نورستہ اس گھر کی نگہبانی کرے

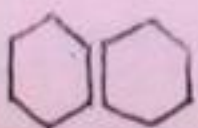
مرثیہ کے ہر شعر سے اقبال کا اسلوب قاری با آسانی پہچان لیتا ہے۔ کیونکہ اندازِ بیان کا دائرہ بہت وسیع ہے اور اقبال کے اسلوب اور اندازِ بیان میں موضوع کا انتخاب احساس کی شدت، ادبی خواص، طرزِ فکر اور تاثیر سب ہی عناصر سے اقبال کا اسلوب تعمیر ہوا ہے بقولِ کار لائل :۔

" اسلوب کسی ادیب یا شاعر کا کوٹ نہیں ہے کہ جب چاہا اُتار ا اور جب چاہا پہن لیا۔ یہ انسان کی جلد ہے۔"

ہر بڑے شاعر اور ادیب کی اپنی محفل ہوتی ہے جہاں لفظوں، فقروں اور ترکیبوں اور جملوں کو مہذب کیا جاتا ہے۔ اسی تہذیب اور اس تہذیب کے آداب اور طور طریق کو اسلوب کہا جاتا ہے۔ لیکن بیسویں صدی کی پانچویں دہائی کے بعد سے اردو شعر و ادب میں ایک نیا اسلوب نشو و نما پا رہا ہے اور یہ اسلوب مرکب ہے۔

علامت نگاری (سمبالزم) اور پیکر نگاری امیجزم سے گویہ آج کی شاعری (خواہ غزل ہو یا نظم) کے نمائندہ اسلوب علامت نگاری اور پیکر نگاری ہیں۔

شعر کو فکر و اسلوب کی اکائی بنا کر پیش کرنا کوئی مذاق نہیں ہے۔ یہ عمل پل صراط پر سے گزرنے کا عمل ہے۔ ذرا قدم پھسلا اور فن کار کھائی میں گرا۔ شعر کی یہ وہ منزل ہے جہاں ناخن سے اسلوب چھیلئے تو فکر کا گودا ہاتھوں میں آجائے اور فکر کو چھیلئے تو اسلوب ہاتھوں میں آجائے۔ شاید اسی لیے پوپ نے اسلوب کو "خیال کا لباس" بتایا ہے۔

غرض اسلوب (اسٹائل) ایک ایسی صنعت شعر و ادب ہے جو فن کار کی شخصیت کو الفاظ کے ذریعہ متعارف کراتی ہے۔ ہر عہد میں فن کار نئے اسلوب کی تلاش میں رہتا ہے آج بھی یہ تلاش جاری ہے.....۔

امیجری۔ ایک مطالعہ

پیکر کی اصطلاح نفسیات سے ادب میں آتی ہے۔ کیونکہ پیکر سازی کا عمل انسانی ذہن کا فطری عمل ہے۔ استعارہ کی طرح پیکر بھی مجازی کی ایک شکل ہے۔ ادب میں اسے لفظوں کی تجسیم کے ذریعے شعری پیکر میں ڈھالا گیا۔ اسی لیے پیکریت (امیجری) کے معنی لفظوں کی مدد سے تصویر بنانے کا عمل "IMAGERY IS A PICTURE OUT OF WORDS" قرار پایا۔ الیکس پرمنگر نے امیجری کی تعریف اس طرح لکھی ہے:۔

"An image is the reproduction in the mind of a sensation produced by a physical perection thus if a man's eye perecives a certain color he will register an Image of that color in his mind - "Image" because subjective sensation be experiences, will be an - aslensible copy or replica of the objective color itself. The mind my also produce images when not reflecting direct physical perception, as in the not attempt to remember some thing once perceived but not longer present. or in the undirected drifting of the mind over experience, or in the combination wrought out of perception

by the imagination, or in the halluciration of screams and fever as so on________"
(ENCYCLOPEDIA of poetry and poetics by Alex Permingas. U.S.A. P. No.363)

(ترجمہ) طبعی مشاہدے کے ذریعے ذہن میں کسی کیفیت کی بازآفرینی امیج (پیکر) ہے۔ اس لیے کہ ایک شخص اپنی آنکھ سے کسی رنگ کو دیکھتا ہے تو وہ اپنے ذہن میں اس رنگ کا عکس (یا تصویر) محفوظ کرے گا۔ یہی امیج ہے۔ کیونکہ جس داخلی احساس یا کیفیت سے وہ گزرتا ہے وہ یا تو خارج میں موجود اس رنگ کی ہوبہو نقل ہوگی یا قریب قریب ویسی ہی نقل۔ ذہن اس وقت بھی عکس (امیج) تیار کرسکتا ہے۔ جبکہ طبعی مشاہدے کو براہ راست منعکس نہ کررہا ہو۔ مثلاً کبھی مشاہدہ کی ہوئی چیز کو یاد کرنے کی صورت میں یا ذہن کا بالواسطہ کسی تجربے کی طرف منتقل ہونے کی حالت میں یا وہ مجموعہ کی شکل میں جو تصور کے ذریعہ حاصل شدہ ادراک سے بنا ہو۔ یا خواب میں ڈر جانے کی صورت میں یا بخار کے ہذیان کی حالت میں وغیرہ وغیرہ ......)

اسی طرح سی۔ ڈی۔ لیوس نے پوئٹک امیج میں لکھا ہے کہ:

"پیکر وہ لفظ ہے جو حسی مشاہدہ کے خیالات کو ابھارتا ہے۔"

"Imagery is a word arousing ideas of semsory perception"

کم و بیش یہی تعریف ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز (شپلے) اور گلوسری آف لٹریری ٹرمز میں بیان کی گئی ہے۔

ایم۔ ایچ۔ ابرام [M.H. ABRAM] تشبیہ اور استعارہ ہی کو پیکر قرار دیتے ہیں۔ گویا ان کے نزدیک ٹلیا فور ہمیلی، اور امیجری میں کوئی فرق نہیں ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ تشبیہ اور استعارہ پیکر سازی کے عمل میں اسی طرح معاون ہوتے ہیں جس طرح "سمبل" کو تشبیہ اور استعارہ کی توسیع شدہ شکل کہا جاتا ہے۔ لیکن امیجری ایک الگ چیز ہے۔

پوئٹک امیج میں سی ڈی۔ لیوس نے اس کی وضاحت اس طرح کی ہے:

An apithet, a mataphor a simili may create an image or passage on the fact of it purely descriptive, but convening to our imigiration an external reality - every poetic image, therefore is to some degree maTaphorical, it looks out from a mirror in which life precives not so much, it faces as some truth about its face." (Poetic Image by C.D.Lewis, P. No. 102)

اردو میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اسی بات کو قدرے وضاحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ امیجری کی تعریف بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ :

"ہر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے۔ یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متحرک کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔"

(شعر غیر شعر اور نثر ش۔ ر۔ فاروقی ص ۳۰)

ڈاکٹر عنوان چشتی نے پیکر کے دو مفہوم بتائے ہیں۔ ایک نفسیاتی جس میں پیکر کو تصویر یا ذہنی شبیہ خیال کیا جاتا ہے۔ اور دوسرا لسانیاتی جس میں پیکر کو تشبیہ و استعارہ اور لفظی تصویر سمجھا جاتا ہے ان کے نزدیک نفسیاتی پیکر (ذہنی پیکر) ادراک بالحواس کی ایسی "ذہنی تخلیق جدید" ہیں جو ہیجانی لمحوں میں سطحِ ذہن پر نمودار ہوتی ہیں۔ اس طرح جو پیکر جس حسی قوت کے ذریعے ذہن میں ابھرے گا اسی کے نام سے منسوب ہو جائے گا۔ جیسے سماعی پیکر، بصری پیکر، لمسی پیکر وغیرہ۔ اسی لیے مشرقی تنقید میں حواسِ خمسہ کو مدنظر رکھتے ہوئے شبلی وغیرہ نے پیکر کی بنیادی طور سے پانچ اقسام بتائی ہیں۔ (مبصرات۔ مسموعات۔ مذوقات۔ ملموسات، مشمومات) لیکن مغربی تنقید میں رابن اسکیلٹن نے امیجری کی تقسیم اس طرح کی ہے :-

Simple image, Immediat image' Diffuse image, Abstract image, Combined image, Complex image,

Combind abstract image, Complex image, Complex abstract image, Abstract combin AND ABSTRACT COMPLEX image. (Poetic Pattern L. Skellon.

P. No. 91)

مندرجہ بالا اقسام میں صرف درج ذیل اقسام اہمیت رکھتی ہیں۔

۱۔ سادہ امیج :- وہ امیج ہے جو ہمارے حسی ادراک کو جگاتی ہے۔ جیسے۔ درخت، مکان، روشن بلند وغیرہ۔

۲۔ مجرد امیج :- وہ امیج ہے جو کسی قسم کے حسی ادراک کو پیدا نہیں کرتی۔ مثلاً: سچائی، تصوّر انصاف۔ عقلمندی۔ رحم وغیرہ۔

۳۔ فوری امیج :- وہ امیج ہے جو بنیادی طور سے ہمارے حواسِ خمسہ کو بیدار کرتی ہے۔ جیسے زرد۔ گونج۔ ترش اور کھردرا وغیرہ۔

۴۔ منتشر امیج :- وہ امیج ہے جو کسی ایک حاسہ سے تعلق نہ رکھے۔ اور حس کا بکھرا بکھرا ہونا خصوصیت ہو۔ جیسے: مجمع۔ جدائی، خواہش۔ طاقت۔ تھکن وغیرہ۔

۵۔ مجمع امیج :- وہ امیج ہے جو کئی قسم کے الفاظ کا مجموعہ ہو۔ گویا اس میں سچائی بھی ہو اور کھردرا پن بھی

امیجری کا تصور ادب میں نیا نہیں ہے۔ کم و بیش ہر زبان کی شاعری میں اس کی جڑیں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ لیکن بحیثیت تحریک اس کا آغاز ابہام اور علامتی تحریک کے ردِ عمل کے طور پر انگلستان میں شعری مجموعوں کے ذریعہ ہوا۔ سب سے پہلے ہیوم نے ۱۹۰۸ء میں شاعروں کا ایک نجی کلب قائم کیا۔ اور شاعری میں ابہام اور منطق کے بجائے جذبہ اور وجدان کو اہمیت دی۔ ۲۵ مارچ ۱۹۰۹ء میں EFFIL TOWER کے ایک ریسٹورینٹ میں اس تحریک کو عملی تشکل دی گئی، منگل کے دن EDWARD SALORA, F.W. TANCERD, JOSEF COMBELT, FLORANCE FARR وغیرہ نے اس تحریک کا دستورالعمل مرتب کیا۔ جس کے اغراض و مقاصد درجِ ذیل قرار پائے۔

۱۔ موضوعات کا آزادانہ انتخاب اور براہِ راست اظہار

۲۔ نئے نئے موڈ کے اظہار کے لیے نئے نئے آہنگ کی تشکیل

۳۔ عام بول چال کی زبان میں مناسب ترین الفاظ کا استعمال

۴۔ شعری پیکر کا استعمال، ابہام سے گریز COSMIC شعرا کی مخالفت

۵۔ شعر کی تخلیق میں غیر یقینی رویہ اختیار کرنے سے گریز۔

۶۔ ارتکاز کو شاعری کی روح قرار دینا، گویا ارتکاز CONCENTRATION اور عضویاتی آہنگ [ORGANIC RHYTHIM] کا استعمال کرنا۔

اس کے علاوہ ان لوگوں کا اتفاق تھا کہ شاعری میں کسی بات کا من وعن اظہار ہو۔ جذبات کے اظہار کے لیے نئے نئے اوزان تلاش کیے جائیں۔ نظم آزاد کو فروغ دیا جائے۔ امیج پیش کرنے کے سلسلے میں یہ لوگ مصوری کے کسی اسکول سے متفق نہیں تھے۔ اختصار اور ایجازِ بیان ان لوگوں کے نزدیک شاعری کی خوبی تھی۔ یہ لوگ موضوعات کے انتخاب میں مکمل آزادی کے قائل ہونے کے ساتھ دھندلی اور غیر واضح شاعری کے بجائے ٹھوس اور صاف شاعری کے قائل تھے۔ خصوصاً توازن اور اعتدال، ان کا مطمحِ نظر تھا۔ اس اعتبار سے ۱۹۱۲ء میں ہیوم کی نظم AUTMN پہلی نظم قرار پائی۔

AUTMN of cold in the Autmn night - I walked abroad and sow the ruddy moon lean over a hedge like a red faced former,
I did not stop to speak, but nodded and round about wire the wiseful stars with white faced like twon children (Imagist Poetry By Peter Jones P.No.37)

۱۹۱۲ء میں ہیوم کی نظم Autmn کے ساتھ ہی نظموں میں امیجری کا سلسلہ شروع ہوا جو ۱۹۳۰ء تک قائم رہا۔ ۱۹۳۰ء کے بعد یہ تحریک رو بہ زوال ہوئی۔ لیکن اس کے دور رس نتائج اور اثرات مرتب ہوئے۔ ۱۹۱۴ء میں - " DES imagist" اور ۱۹۱۷ء میں "Some imagist" جیسے شعری مجموعوں نے دنیائے ادب کو امیجری کی اہمیت و افادیت اور اپنے اغراض و مقاصد سے روشناس کرایا۔ انگلستان میں T.E. HULMIE 'Richard Aldingtam - B.S. FLINT امریکی شعرا میں AMY LOWELL

F.S. FLIND اور D.H. LAWRENCE برطانیہ میں H.D. EZRA POUND وغیرہ اس تحریک کے روحِ رواں تسلیم کیے جاتے ہیں۔

اردو شاعری میں امیجری کا استعمال زمانۂ قدیم سے ہی رہا ہے۔ لیکن قدیم شاعری میں امیجری کے بجائے "محاکات" کی اصطلاح مروّج تھا۔ لیکن امیجری اور محاکات میں کافی فرق ہے۔ علامہ شبلی نے شعر العجم جلد چہارم میں محاکات کی تعریف اسی قدر بیان کی ہے کہ محاکات کے معنیٰ کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شئے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ اس کے علاوہ اردو کی مستند لغات میں محاکات کے لفظی معنیٰ "صورت، شبیہہ، بُت، عکس، ہو بہو تصویر" وغیرہ بتائے گئے ہیں۔ اور پیکر کے لفظی معنیٰ اردو لغت نویسوں نے "تشکل، یا مجسم" کے بیان کیے ہیں۔ حالی اور شبلی نے جس قسم کے محاکات کا ذکر کیا تھا۔ اس کی تشکیل محض لفظوں کے بیانیہ انداز سے ہوتی ہے بمناظر قدرت کے بیان یا واقعہ نگاری میں محاکات کا استعمال ہوتا تھا۔ جس کی وجہ سے اردو میں نیچرل شاعری کا رواج ہوا۔ لیکن نئی شاعری میں پیکروں کی تشکیل عمل میں تجسیم 'Personification' سے ہوتی ہے۔ لہٰذا محاکات اور امیجری میں نئے شاعروں نے امتیاز کیا ہے۔ کیونکہ انگریزی میں محاکات کے لیے Induction کا استعمال ہوتا ہے۔ پیکر نگاری کے لیے امیجری ہی مناسب ہے۔ اس کے علاوہ محاکات اور امیجری میں ایک بڑا فرق تحریک اور رجحان کا ہے۔ یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ دنیا کے ہر ادب میں پہلے رجحان بنتا ہے بعد میں تحریک۔ اردو شاعری میں بحیثیت رجحان کے (محاکات کی شکل میں) ایک طویل عرصے پر محیط ہے۔ لیکن جدید ترین اردو شعرا اور ناقدین نے امیجری کو باقاعدہ انگریزی روایات کے پس منظر میں برتا ہے۔

ان شعرا میں خصوصاً ندا فاضلی، بشیر بدر، مخمور سعیدی، شمس الرحمٰن فاروقی، بانی، بلراج کومل، شہاب جعفری، منیب الرحمٰن، خلیل الرحمٰن اعظمی، خورشید الاسلام، حسن نعیم، زاہدہ زیدی ساجدہ زیدی، شہریار، باقر مہدی، زبیر رضوی، عزیز قیسی، عمیق حنفی، عنوان چشتی، سردار جعفری اختر الایمان (۱۹۶۰ء) کے بعد کے سردار جعفری اور اختر الایمان) ساقی فاروقی، منیر نیازی، کمار پاشی، شکیب جلالی، مظہر امام، وغیرہ نے امیجری کا استعمال شعوری اور غیر شعوری دونوں طریقہ سے کیا ہے۔

سیمگوں کلیوں کی ٹھنڈی سیج پر لیٹی ہوئی
صبح۔ ایک سیّال سونے کا طلسم

(نیا سال۔ وزیر آغا)

"صبح" کو یہاں شعری پیکر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اور علامت کے طور پر بھی نظم کا عنوان "نیا سال" نظم کے پورے احساس کو خوبصورت پیکر میں نظر کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ نئے سال کی اس صبح سے حال اور مستقبل کے خوشگوار تصورات وابستہ ہیں۔ صبح کا بھیگوں، کلیوں کی ٹھنڈک، سیج پر لیٹا ہوا محسوس ہونا شعری پیکر تراشی کا کرشمہ ہے۔ جبکہ سیال سونے اور طلسم کے الفاظ بھرپور علامت کا درجہ رکھتے ہیں۔ بقول شمیم احمد شمیمؔ کے اس نظم میں شاعر نے علامتی لفظوں سے دوہرا فائدہ اُٹھایا ہے۔ ایک طرف تو ان سے صبح کے منظر کی ایک دلکش اور لطیف انبساط آمیز منظری کیفیت اُبھرتی ہے اور دوسری طرف وقت اور زمانہ کے بہاؤ اور رفتار (سیال) قیمت و عظمت (سونے) اور حال کی اُلجھنوں اور مستقبل کے خدشات اور نظر نہ آنے والے حالات (طلسم) کا ایک جاگتا ہوا احساس بھی ذہن میں بننے لگتا ہے۔ گویا سیال سونے اور طلسم کے لفظوں سے شاعر نے وقت اور زمانہ کے ارتقا کو پیش کیا ہے۔ اس ارتقا کی دو کڑیاں ماضی اور حال کا تو ہمیں تجربہ ہے۔ لیکن مستقبل ان دیکھا ہے۔ بالفاظ دیگر امیجری ماضی اور حال کے ساتھ مستقبل کا احساس بھی کراتی ہے کیونکہ امیج ایک طرح کا محاکاتی استعارہ بھی ہے۔ استعارہ کی خصوصیت اختصار ہے اور امیج کی خصوصیت اجمال میں تفصیل کی گنجائش! امیج کی تشکیل حالانکہ الفاظ ہی کے ذریعہ ہوتی ہے۔ لیکن اس میں الفاظ کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ اسے ہم اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ امیج کی تکمیل کے بعد الفاظ اپنی معنویت کھو دیتے ہیں۔ ان کی انفرادی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور امیج الفاظ سے الگ اپنی ایک جداگانہ معنویت قائم کر لیتا ہے۔ این سم نے لکھا ہے کہ :

"پیکر فطری یا وحشی حالت میں ہوتا ہے اسے اپنے مقام پر دریافت کیا جاتا ہے اسے وہاں بٹھایا نہیں جاتا۔ یہ ہمارے نہیں بلکہ اپنے قانون کا احترام کرتا ہے۔"

Modern Poets on modern poetry P. No 85

مثال میں محمد حسنؔ کی مثال پیش ہے :

"گلوب"

یہ بچے بھی عجیب ہیں
کل ہی نیا گلوب لایا تھا
اس کو فٹبال بنا کر کھیلے اور اس کے دونوں ٹکڑے الگ کر دیے۔
اب جوڑتا ہوں تو چین کا سرا افریقہ سے جا ملتا ہے

انڈونیشیا کا چلن سے
بڑی محنت سے جوڑا بھی
تو سرے سخت ہو گئے
ایک سرا دوسرے سے ملنے کو تیار ہی نہیں ہوا
آخر تنگ آکر پھینک دیا
اب یہ دونوں ٹکڑے گویا بھیک کے پیالے ہیں
جو کسی ایسے کی راہ دیکھ رہے ہیں جو انہیں جوڑ دے۔

محمد حسن کی یہ نظم این سم کے قول کی ترجمانی کرتی ہے۔ کیونکہ نظم کا عنوان ہی علامتی ایمیج ہے جس کے ذریعے ایمیج نے اپنی الگ اور جداگانہ معنویت قائم کرلی ہے جسے اردو میں کنکریٹ پوئیٹری کے زمرے میں رکھا جائے گا۔

ایک اور نظم کا بند ملاحظہ فرمائیں۔

سوکھے کپڑوں کو چھت سے چنتی ہوئی
پیلی کرنوں کا ہار بنتی ہوئی گیلے بالوں میں تولیہ لپٹائے۔
ہاتھ میں ایک کٹی پتنگ اٹھائے
دائیں بازو میں تھوڑی سی دھوپ سجائے
سیڑھیوں سے اُتر کے آئی ہے
کس قدر بن سنور کے آئی ہے
بجتے ہاتھوں سے چمنیاں دھوکر
گھر کے ہر کام سے سبک ہو کر
پالنے کو جھلا رہی ہے شام
چندا کو گا رہی ہے شام
پیالوں میں کھلا رہی ہے شام

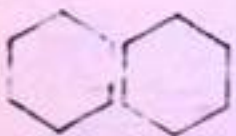
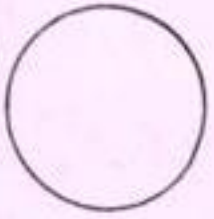
(شام۔ ندا فاضلی)

اس نظم میں شام کی کیفیت کو ندا نے مختلف النوع اور متحد المزاج "پیکریت" خوبیاں مجتمع کردی ہیں۔ اس لیے مجتمع ایمیج Collective Image کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔

ندا کی شام خالص ہندوستان کے مناظر کی ترجمانی کرتی ہے۔ شام کے وقت کپڑوں کا چھت سے چننا، چھت پر سے کٹی پتنگ اٹھانا، گھر کی خواتین کا چمنیاں صاف کرنا، ہنڈیا ماما کو اگانا۔ پیالوں میں کھلانا وغیرہ نے اس نظم کو خالص امیجری میں ڈھال دیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اگر شام نہ ہو تو شاید لوگوں کو شام کے کھانے کی بھی فکر نہ ہو۔ شاید اسی مناسبت سے ندا نے اپنی نظم اس مصرع پر ختم کی ہے۔" پیالوں میں کھلا رہی ہے شام"

مندرجہ بالا مثالوں سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ امیجری کی اہمیت کو اردو شاعری میں سمجھا جارہا ہے۔ بقول ہیوم شاعری ایک ایسا نازک اور دشوار فن ہے جو خیالات کو توانائی کا پابند کرکے امیج پیدا کرتا ہے اور یہی پیکر فنی مرصع سازی کا ایک بنیادی عنصر ہے گویا ہیوم کے نزدیک امیجری فنِ مرصع سازی کا ایک بنیادی عنصر ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ۱۹۳۰ء میں امیجزم (تحریک) کا خاتمہ ہونے کے بعد بھی آج دنیائے ادب (عالمی ادب) کی شاعری کا دامن امیجری سے خالی نہیں ہے اور شاید ایسا ہونا ممکن بھی نہیں ہے۔ کیونکہ بقول ایک انگریز مصنف

Imagery is the heart of poetry and the life of language is employed for many purposes

شاید وہ دن دور نہیں جب شاعری اور امیجری لازم و ملزوم قرار پائیں گی۔

جدیدیت کا مفہوم
اور اہمیت

جدیدیت نے چونکہ باقاعدہ کسی تحریک سے اپنا رشتہ نہیں جوڑا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ اس کی تاریخ کا تعین اس طور پر نہیں کیا جاسکتا۔ جس طرح حالی اور آزاد کی جدید شاعری یا ترقی پسند تحریک کا کیا جاتا ہے۔

ایک زمانے میں سرسید تحریک کا نام بھی جدیدیت تھا۔ گویا وہ انداز نظر اور وہ رویہ جس سے سرسید نے اس قوم کے ماضی اور حال کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ ۱۹۲۵ء کے قریب ٹیگوریت اور رومانی تحریک جدیدیت کے مترادف تھیں۔ ۱۹۳۶ء میں جدیدیت ترقی پسندی کا نام تھا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد اجتماعی شعور کا اظہار غزل کے روپ میں جدیدیت کہلاتا تھا۔ اس لیے جدیدیت کوئی قطعی منتقل مکمل اور جامد تصور نہیں بلکہ یہ ایک تخلیقی عمل ہے جس میں زمانہ اور انسان برابر کے شریک ہیں۔

حالانکہ پروفیسر آل احمد سرور نے جدیدیت کو تجدید پرستی (ماڈرن ازم) کے پس منظر میں سمجھانے کی کوشش کی ہے اور بعد میں ڈاکٹر شمیم حنفی نے اپنے مقالے "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" میں پروفیسر سرور کے قول کو مزید تقویت دی ہے۔

وہ لکھتے ہیں:

شعر و ادب اور فنون لطیفہ کے تناظر میں جدیدیت MODERNITY ایک ذہنی اور تخلیقی رویہ کا اشاریہ ہے۔ تجدید پرستی MODERNISM کے مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔ چنانچہ ایک اصطلاح کے طور پر اسے سب سے پہلے

انیسویں صدی کے اواخر میں کیتھولک عقائد کی قدامت پرستی کے خلاف روشن خیالی کی ایک تحریک کے پس منظر میں برتا گیا۔"

(جدیدیت اور ادب۔ آل احمد سرور علی گڈھ ۱۹۶۷ء)

یہ صحیح ہے کہ تجدد پرستی MODERNISM کا لفظ سب سے پہلے انیسویں صدی کے آخری دہے میں قدامت پسند کیتھولک کلیسا کے حلقوں میں استعمال ہوا۔ اس لفظ سے وہ ابھرتی ہوئی برل تحریک مراد رہی ہے جو عیسائیت کے ایک پروٹسٹنٹ میں زور پکڑ رہی تھی۔ اس طرح جدید پرستی کو مذہب کی کائنات سے جوڑ دیا گیا۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت MODERNNITY جدید پرستی یا تجدد پرستی سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر مفہوم رکھتی ہے۔

ادب میں جدیدیت روایت کی توسیع بھی کرتی ہے اور نئی اقدار کی تشکیل بھی۔ ترقی پسند تحریک اپنے زمانے کی جدیدیت ہی کا اظہار کرتی ہے۔ جب تک اس تحریک پر انتہا پسندی اور ادعائیت پسندی کا غلبہ نہیں ہوا تھا۔ اس تحریک نے آج کی جدیدیت کی طرح اپنے اندر مختلف رجحانات اور دھاروں کو سموئے رکھا۔

مارکس اور فرائڈ نے اس دور میں اپنے اثرات نمایاں کیے۔ سماجی تبدیلیوں کی ضرورت کے ساتھ ساتھ ہیئت اور مواد میں نئے نئے تجربوں پر بھی زور دیا گیا۔ لیکن آہستہ آہستہ یہ تحریک دو مختلف دھاروں میں بٹ گئی۔

پہلا دھارا جو سماجی تبدیلیوں پر زیادہ زور دیتا تھا۔ سیاست کا آلۂ کار بن گیا۔ اس نے شعور کو فن پر، سماجی اقدار کو جمالیاتی اقدار پر اور مواد کو ہیئت پر ترجیح دی۔ دوسرا دھارا فرائڈ کے زیر اثر، شعور، تحت الشعور، لاشعور، ہیئت کے نئے تجربات، انفرادیت، داخلیت، اور موضوعیت کے نام پر سیاسی مسائل سے کٹ گیا۔ دونوں دھاروں نے اپنا اپنا توازن کھو دیا۔ کیونکہ دونوں کے مناسب اور متوازن امتزاج ہی سے جدیدیت کی تشکیل ہو سکتی تھی۔

پہلا دھارا ترقی پسند تحریک کے آخری دور میں غالب رہا اور دوسرا دھارا حلقۂ ارباب ذوق اور ہیئت پرستوں کے ہاتھوں میں پڑکر ابلاغ پر ابہام کو اور زندگی پر فن کو ترجیح دے بیٹھا دونوں افراط و تفریط کا شکار ہو گئے۔ آج کی جدیدیت دونوں ہی دھاروں سے عبارت ہے اس طرح جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع بھی ہے اور انحراف بھی۔

جدیدیت، جدیدیوں کے سماجی اور منطقی معیاروں سے بھی غیر متعلق ہے۔ اس طرح یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ جدیدیت کے میلان سے وابستہ شاعری کی تقویم میں لفظ "جدید" کے تاریخی تصور اور اس کے عقلی نیز خالص فلسفیانہ تصور کے حدود و انسلاکات کو جدیدیت کا پیمانہ بنایا جائے۔

ہر آج، کل کے مقابلے میں جدید تر ہے۔ اور انسانی عقل و عمل کا ہر نیا مظہر تمام پرانے مظاہر کی بہ نسبت جدید کی اصطلاح سے قریب تر ہے۔ لیکن جدیدیت ہر اس تجربہ کو اور ہر اس مظہر کو نئے انسان سے منسلک سمجھتی ہے جو اس کی شخصیت اور مسائل کے کسی پہلو سے ربط رکھتا ہے۔ خواہ تاریخی، سماجی، عقلی اعتبارات سے وہ کتنا ہی مہمل اور فرسودہ کیوں نہ سمجھا جائے۔ اصل شرط نئی حقیقتوں کے ادراک اور نئے طرزِ احساس کی ہے۔

عام طور پر جدیدیت کا خیال آتے ہی ہمارا ذہن جدید میلانات و رجحانات کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ دیہات سے شہر کی جانب رجحان، دست کاری سے صنعتی انقلاب اور سرمایہ داری سے بڑھ کر جمہوریت اور اشتراکیت کا میلان، مدرسہ اور پاٹھ شالہ پر کالج اور یونیورسٹی کی تعلیم کو ترجیح پرانے رسل و رسائل کے مقابلے میں پریس، ریڈیو، ٹیلی ویژن وغیرہ جدیدیت ہی کا مظہر ہیں۔ کیونکہ جدیدیت کے مسائل مقامی و ملکی بھی ہیں اور عالمی بھی۔ لیکن آج دنیا اتنی سکڑ چکی ہے کہ ہم دوسرے ملکوں اور دوسری قوموں کے مسائل سے بیگانہ اور غیر متاثر بھی نہیں رہ سکتے۔ یہی بہت ہے کہ جدیدیت کے عناصر و عوامل مشرق و مغرب کے ہمعصر حقیقت پسندانہ ادب میں ایک ہی نظر آتے ہیں۔ سائنس ادب اور فلسفہ ناقابلِ تقسیم ہیں۔ یہ نہ مشرق کی ملکیت ہیں نہ مغرب کی سچائی اور انفرادی احساس بھی کسی ایک تہذیب کی میراث نہیں بلکہ تمام انسانوں کی مشترکہ وراثت ہے۔

ہم اپنی تہذیب کے بھی وارث ہیں اور عالمی تہذیب کے بھی۔ اس لیے ہندوستان کے اردو ادبا و شعرا کا عالمی تحریکات اور رجحانات سے زیادہ اظہار خیال کے ایک مخصوص اور اچھوتے انداز کا نام ہے۔

نئے ادب میں چند تصورات، مثلاً برگساں کا تصور زماں فرائڈ کا تصور خواب، ایڈلر اور یونگ کا نظریہ لاشعور، سارترکا فلسفۂ وجودیت، آئنسٹائن کا نظریہ اضافیت، مارکس کی جدلیات کا نظریہ کے ساتھ ساتھ اردو کے شاعر کا اپنا ایک ذاتی نظریہ بھی ہوتا ہے جس کا اظہار جدیدیت کہلاتا ہے۔ بقول محمد حسن:

" جدیدیت میرے نزدیک معاصرانہ حقیقتوں میں نئی بصیرت اور معنویت کی تلاش ہے۔" (جدید اردو ادب۔ ص ۵۳)

لیکن میرے خیال میں اگر معاصرانہ حقیقتوں میں نئی بصیرت اور معنویت کی تلاش کے ساتھ ساتھ وقت اور استعمال کے عناصر ELEMENTS OF TIME & UNITY انفرادی نوعیت، ساخت STRUCTURE یا ہیئت FORM یا رویہ ATITUDE اور خیال THOUGHT کی تبدیلی کو بھی اس میں شامل کر لیا جائے تو جدیدیت کی انفرادیت حق بجانب قرار پائے گی کیونکہ فکری سطح پر جدیدیت کا کینوس اتنا وسیع و بسیط ہے کہ متضاد عقائد و افکار اور ذہنی و جذباتی رویوں کے لیے بھی اس میں یکساں گنجائش نکل سکتی ہے اور فنی سطح پر نئی شعری جمالیات کی جہتیں اتنی کثیر ہیں کہ اظہار و بیان کی مختلف النوع ہیئتوں کو بیک وقت اس سے مربوط کیا جا سکتا ہے۔

بقول آل احمد سرور:

جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی اور اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے۔ اس میں انسانیت کی عظمت کے ترانے بھی ہیں، اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے۔ مگر جدیدیت کا نمایاں روپ آج آیئڈیالوجی سے بیزاری، فرد پر توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دلچسپی ہے اس کے لیے اسے شعر و ادب کی پرانی روایات کو بدلنا پڑا ہے۔ اس کے اظہار کے لیے اسے علامتوں کا سہارا لینا پڑا ہے ....."

اور پھر آگے مشورہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اردو ادب کے طالب علموں کو جدیدیت کے ہر روپ کا معروضی طور پر مطالعہ کرنا چاہیے اور فیشن اور فارمولے کے چکر سے نکل کر اپنے ذہن کو جدیدیت کی روح سے آشنا کرنا چاہیے۔"

(جدیدیت اور اردو ادب علی گڑھ ص ۱۲)

آل احمد سرور نے یہ مشورہ شاید اس لیے دیا ہے کہ بہت سے لوگ جدیدیت کی روایت سے بے تعلقی پر اتنا زور دینے کہ بعض حلقوں میں یہ غلط فہمی پیدا ہو گئی ہے کہ جدیدیت اور روایت میں خدا واسطے کا بیر ہے۔

عنوان چشتی واحد ناقد ہیں جنھوں نے جدیدیت کا جائزہ صرف ادبی نقطۂ نظر سے لیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"روایت سے جدیدیت تک کا سفر فن اور شاعری کا طویل، مسلسل اور تخلیقی سفر ہے۔ اس درمیان میں سنگ میل بھی آتے ہیں۔

روایت، فن اور تجربہ کا نقطۂ آغاز ہے۔ روایت کے بعد انفرادیت کی منزل آتی ہے۔ انفرادیت کے بعد جدت اور جدت کے بعد بغاوت کا دائرہ عمل شروع ہوتا ہے۔ اس طرح اگرچہ شعری تجربہ کی اساس روایت پر ہے۔ مگر اس کو بغاوت اور اس کے بعد نئی ہیئت کی تعمیر تک کی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ روایت کے اس پیچیدہ اور تخلیقی سفر کے ماحصل کا نام ہی جدیدیت ہے۔"

(اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت ۱۳۴)

یہ حقیقت ہے کہ روایت اور جدیدیت کو ایک دوسرے سے ماورا سمجھنا یا انہیں ایک دوسرے کی ضد قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ وہ نقاد جو اپنی پوشیدہ مصلحتوں کے پیش نظر روایت اور جدیدیت کے نامیاتی تعلق سے انکار کرتے ہیں وہ ادب اور زندگی کے ازلی رشتوں کا یا تو عرفان نہیں رکھتے یا جان بوجھ کر ایسا کرتے ہیں۔

جس طرح ادب برائے ادب بے معنی ہے اسی طرح جدیدیت برائے جدیدیت، یا مجرد جدیدیت بے کار ہے۔ سچی جدیدیت اپنے دور کے تمام فکری اور جمالیاتی تقاضوں کے انجذاب کے ساتھ روایت کا بالیدہ ارتقائی اور تخلیقی اظہار ہے۔

وہ جدیدیت جو روایت اور تجربے نیز روایت اور جدت کے اس ناگزیر اور نامیاتی تعلق سے ماورا ہے، نقلی جدیدیت ہے۔

جدیدیت اور روایت میں کوئی خدا واسطے کا بیر نہیں ہے روایت ہی کی کوکھ سے جدیدیت جنم لیتی ہے۔ اگر ایک طرف جدیدیت ماضی کے بے راہ رویوں اور زیادتیوں، نیز حال کی مشکلات اور ناکامیوں کا ردّعمل ہے تو دوسری طرف اس ردِعمل کے بے لگام اور بے سمت ہونے سے بچانے کا کام روایت انجام دیتی ہے۔

روایت وہ حقیقت ہے جو بعد میں آنے والی نسلیں پہلے کی نسلوں سے وراثت میں پاتی ہیں لیکن نئے ہاتھوں میں پہنچکر یہ وراثت بھی رنگ بدلنے لگتی ہے۔ عام طور پر روایت سے ایک جامد حقیقت کا تصوّر وابستہ ہے۔ لیکن متحرک وقت اور متحرک حقائق کی دنیا میں روایت غیر محسوس طریقے پر بدلتی رہتی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ بدلتے ہوئے حالات میں ماضی سے رشتہ باقی رکھنے والے تسلسل

ہی کا نام روایت ہے۔ اس لیے ہر جدت کو جدیدیت بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔ اور ہر جدیدیت کو بیسویں صدی کی آواز بھی نہیں سمجھنا چاہیے۔

وہ دانشور جو جدیدیت کو روایت سے قدرے الگ لے جاتے ہیں۔ ان اصلاح پسندوں کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو مذہبی روایات کے خلاف صدیوں سے آواز بلند کر رہے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ کچھ مذاہب ایسے ہیں جس میں روایت سے انحراف کیا جاتا ہے۔ لیکن کچھ عرصے کے بعد یہی انحراف پھر روایت بن جاتا ہے۔ اس لیے مذہبی اعتبار سے جدیدیت ضرور روایت سے انحراف کا نام ہے لیکن ادبی اعتبار سے جدیدیت کسی طرح بھی روایت سے نجات حاصل نہیں کر سکتی۔

یہ صحیح ہے کہ جدیدیت کی تعمیر میں مغربی تحریکات، نظریات اور رجحانات و میلانات کا ہاتھ رہا ہے۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ان تمام نظریات میں "وجودیت" کا فلسفہ زیادہ اہم سمجھا جاتا رہا ہے لیکن وجودی فلسفے میں ان کی باتوں کو کیوں نظر انداز کر دیا جاتا ہے جو زندگی کو متحرک اور عزم و حوصلے کو بلند رکھنے کے قائل ہیں۔ وجودی فلسفیوں نے فرد کی ذات کو اہمیت دی ہے کیوں کہ یہ لوگ اجتماعیت کے قائل نہیں تھے۔ مثلاً کرک گارڈ کہتا ہے:

"صداقت داخلیت میں پنہاں ہے۔ کیوں کہ خدا کی ذات لامحدود ہے داخلیت کا درجہ رکھتی ہے۔"

ہائیڈیگر لکھتا ہے:

"میں ہر شے کے جوہر اور ذات میں فرق دیکھنے کا قائل ہوں۔ اگر میں خود سے سوال کروں کہ میں کیا ہوں؟ تو یہ سوال بامعنی ہو سکتا ہے۔ لیکن اگر میں یہ سوال کروں کہ میرا وجود ہے کہ نہیں؟ تو یہ سوال یقیناً بے محل ثابت ہوگا۔ کیونکہ اگر میرا وجود نہ ہوتا تو میں خود سے یہ سوال کیسے پوچھ سکتا؟ اس لیے جہاں تک ذات کا تعلق ہے میری نظر میں ذات کی اہمیت پہلے اور جوہر کی اہمیت بعد میں ہوتی ہے۔"

یاس پرس کہتا ہے:

"ذات ایک ایسی چیز نہیں کہ جس سے قوتِ ارادی پیدا ہو۔ بلکہ یہ بذاتِ خود قوتِ ارادی ہے۔ میرا ہونا دوسری اشیا کے ہونے سے مختلف ہے کیونکہ مجھ میں یہ کہنے کی تاب ہے کہ "میں ہوں" جبکہ دوسروں میں یہ تاب نہیں۔"

ان فلسفیوں کے علاوہ وجودیت کا علمبردار سارترے کہتا ہے:

"میں زندگی کے لیے معروضی قدروں کی تعمیر کے سلسلے میں بھی آزاد ہوں ہیومنزم سے میری مراد یہ نہیں کہ انسان قدرت کی سب سے بہتر اور آخری تخلیق ہے۔ بلکہ یہ ہے کہ انسان تمام اقدار کا خالق ہے۔ چونکہ میری آزادی مطلق حیثیت رکھتی ہے اس لیے میری ذمہ داری بہت زیادہ ہے۔ کیوں کہ میں اپنے لیے جو انتخاب کرتا ہوں وہ محض اپنی بہبودی کے لیے نہیں بلکہ ساری کائنات کی بہبودی کے لیے ہوتی ہے۔ اتنی بڑی ذمہ داری مجھے ہمیشہ پریشان حال اور مغموم رکھتی ہے"

SARTRA-EXISTENTIONALISM RANG - OF PHILOSOPHY 6 N. 22

ان وجودیوں میں کچھ لوگ خدا کی ذات کے منکر تھے اور کچھ قائل۔ لیکن ان سب میں جو چیز مشترک تھی وہ تھی "جماعت" کے بجائے "فرد کی ذات" کی اہمیت۔ یہ لوگ خصوصاً آگہی خوب ذرشت کے عالم سے خود کو باہر نکالنے کا طریقہ۔ یہ وہ چند مخصوص اصول تھے جن پر وجودی فلسفی عمل پیرا تھے۔

اردو میں سب سے پہلے ترقی پسندوں نے ادب برائے زندگی کا نعرہ لگایا تھا۔ اس میں "فرد" کے بجائے "جماعت" پر زور دیا تھا۔ جب ۱۹۵۰ء کے قریب ترقی پسند تحریک پر تعطلی کی فضا چھا گئی تو بہت دنوں تک ادب میں "جمود" ایک بحث کا موضوع بنا رہا۔ لیکن جب ۱۹۵۷ء میں البیر کامو کو نوبل پرائز ملا تو اردو میں بھی اس کے اثرات مرتب ہونے لگے اور "صبا" "شاعر" "آجکل" "نیا دور" "کتاب" "صبح نو" "سوغات" اور "شب خون" وغیرہ جیسے رسائل کے مدیروں اور قلمکاروں نے قارئین کرام اور عوام کو وجودیت سے متعارف کرایا۔ نئی نسل کے شعرا نے وجودیت پسندوں کی طرح ذات کی اہمیت کو تسلیم کیا۔

اس طرح ہماری نئی شاعری اور نئی نظم 'فرد کی ذات'، 'ذات کا کرب'، اور کرب کا احساس کے مثلث میں محبوس ہو کر رہ گئی — اور کرب واضطراب، تردد و تشویش، تشکیک، غیر محفوظیت، مایوسی بے یقینی، انتشار اور تنہائی وغیرہ کے احساس کو بکثرت استعمال کیا جانے لگا۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان لوگوں نے تقلید کے جوش میں وجودیت پسندوں کے مثبت پہلوؤں کو نظرانداز کر دیا۔ کیونکہ وجودیت پسند انسان کی قوت ارادی کے ذریعے اسے اپنے تاریک ماحول سے نکلنے کی تلقین کرتے تھے۔ اور خود بھی اہلیت رکھتے تھے۔ اگر اس کے مثبت پہلوؤں

کو بھی اختیار کیا جاتا تو نئی شاعری میں "آدھے آدمی" کے بجائے "پورے آدمی" کی دریافت بھی ہو سکتی تھی اور ساتھ ہی سچی جدیدیت کا احیا بھی۔

جس طرح ترقی پسندوں نے یہ غلطی کی تھی کہ غمِ روزگار ہی سب سے بڑا المیہ قرار دیا تھا۔ اس طرح وجودیت پسندوں نے صرف داخلیت پسند المیہ ہی کو نئی شاعری اور نئی نظم کا تصورِ خاص تسلیم کیا۔

لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد وجودیت پسندوں نے مثبت پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ چنانچہ ایک سچی اور آفاقی "جدیدیت" اور تعمیری شاعری وجود میں آئی جس میں سندباد، شب گشت (عمیق حنفی) سورج کا شہر (شہاب جعفری) پتھروں کا مغنی (وحید اختر) چاندنی اساڑھ کی (راج نرائن راز) تراشیدہ (شاذ تمکنت) وادیٔ گل (رفعت سروش) سیہ بر سفید (مخمور سعیدی) تمنا کا دوسرا قدم (صہبا وحید) گنج سوختہ (شمس الرحمٰن فاروقی) لفظوں کا پُل (ندا فاضلی) گرد کا درد (کیف احمد صدیقی) زہرِ حیات (زاہدہ زیدی) سفینۂ زرِ گل (فضا ابن فیضی) شہر (حرمت الاکرام) رشتہ گونگے سفر کا (مظہر امام) شعاعوں کی صلیب (کرامت علی کرامت) لمحوں کی بازگشت (حیدر تابایاب) آئینہ در آئینہ (عزیز قیسی) رائیگاں (بشر نواز) وغیرہ کے مجموعوں اور نظموں سے اردو نظم نگاری میں پھر ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ جسے بعد میں جدیدیت کے بجائے تعمیری آواز کا ادب (عصری ادب ۱۹۸۰ء محمد حسن ص ۷) کہا جانے لگا۔

اس کے ساتھ ہی شاعری میں نظم کی تکنیک میں بھی نئے نئے تجربے کیے گئے جن میں بلراج کومل، کمار پاشی، ندا فاضلی، مظفر حنفی، راج نرائن راز، محمد علوی، قاضی سلیم، احمد ہمیش، عادل منصوری، زبیر رضوی، شہریار، باقر مہدی، عتیق اللہ اور صادق وغیرہ پیش پیش ہیں۔

اس دور میں آزاد غزل، نثری غزل، نثری نظم، تصویری نظم، لفظی نظم، اور آزاد رباعی کے بھی تجربے شروع ہوئے۔ آزاد غزل اور نثری غزل میں بشیر بدر اور فیروز نے ایک آزاد رباعیوں کا مجموعہ کتابچے کی شکل میں شائع کروایا۔

اسی زمانہ میں زرینہ ثانی، سعید عارفی وغیرہ نے بین الاقوامی شاعروں کے تجربات کو خوش آمدید کہا۔ چنانچہ اردو میں کنکریٹ پوئٹری کے بھی تجربے ہونے لگے۔

مجموعی طور سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق کے بعد "جدیدیت" جس کا تصور اردو ادب میں اب تک محض ایک رجحان کی طرح "ہمعصر" یا "جدید" مفہوم زمانے کی اضافت سے بدلتا رہا اسی طرح جدیدیت ایک اضافی چیز قرار پائی اس لیے جدیدیت کوئی شجرِ ممنوعہ نہیں نئے موسموں کی نئی فصل ہے۔ ٭٭

نئے اُردو افسانہ کا بین الاقوامی مزاج

"اردو افسانہ اپنا ایک بین الاقوامی مقام بنا چکا ہے۔"

"اردو افسانہ کا زوال شروع ہوگیا ہے۔"

افسانہ سے متعلق یہ دونوں نظریات انتہا پسندی پر مبنی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ نئے اردو افسانہ نے پریم چند کے بعد شعوری اور غیر شعوری طور پر مغربی افسانے اور اس کی ٹیکنک سے استفادہ کیا ہے۔ اس ذیل میں کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت اور خواجہ احمد عباس وغیرہ کا نام بلا تامل لیا جاتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اردو افسانہ کی اپنی بھی ایک انفرادیت رہی۔ وہ انفرادیت اس کے موضوع، مواد اور اظہار میں ہے۔

ہر چند کہ اردو افسانہ نگاروں پر چیخوف، ورجینا وولف، موپاساں، پروسٹ اور لارنس وغیرہ کے نظریات اور "شعور کی رو" کا اطلاق ہوتا ہے۔ لیکن نیا افسانہ اس سے بھی آگے بڑھ گیا ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ بیسویں صدی کی آٹھویں دھائی تک نئے افسانے نے اتنی ترقی کرلی ہے کہ وہ مغربی افسانوں کو بھی پیچھے چھوڑ گیا ہے تو شاید مبالغہ نہ ہوگا۔

ترقی پسند افسانہ اور نئے افسانے نے الگ الگ ترقی کی منازل طے کی ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں افسانے کے فن خصوصاً اس کی ابتدا، انتہا اور انجام وغیرہ کو فنی طریقے سے برتا ہے۔ لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد علامتی یا تجریدی افسانہ نگاروں کے ہاں بغیر پلاٹ کے افسانے تخلیق کیے گئے۔ اور نتیجتہً افسانوی ادب تجریدی آرٹ سے قریب ہوگیا۔

اسی کے ساتھ نیا اردو افسانہ "کانکریٹ لٹریچر" سے جا ملا۔ کیونکہ نئے افسانے کا مزاج خصوصاً نئی شاعری سے ملتا ہے جہاں الفاظ کی توسیع کے لیے علامتوں کا استعمال کثرت سے کیا گیا ہے۔

نیا افسانہ سعادت حسن منٹو کے افسانے "پھندنے" سے لے کر "نیا قانون" تک اپنے منفرد اسلوب کا حامل قرار پایا۔ منٹو کے ساتھ اگر دوسرے افسانہ نگاروں کو خلط ملط نہ کیا جائے تو منٹو نیا افسانہ کی ایسی قد آور شخصیت قرار پائے گی۔ جس کے دائیں بائیں افسانہ، نئے نئے تجربوں سے روشناس ہوا۔ لیکن پھر بھی کوئی افسانہ نگار منٹو کے انداز اور طریقے کو نہیں پہنچ سکا۔ یہاں تک کہ عصمت کی کوشش بھی بار آور ثابت نہیں ہوئیں۔ (عصمت سے معذرت کے ساتھ)

منٹو نے اس وقت افسانہ نگاری کی جب دوسری عالمی جنگ ختم ہو رہی تھی۔ اور ملک کی تقسیم ہونے والی تھی۔ لیکن اس کے ساتھ منٹو کی بھرپور تخلیقی صلاحیتوں اور مزاج میں آفاقیت ہونے کے باعث منٹو متوسط طبقے کا بہترین ترجمان بن گیا۔ شاعری میں یہی انداز اور اسلوب میراجی کا رہا۔ دونوں کے ہاں جنس، سیاست، معاشرت اور کلچر کا نوحہ ملتا ہے۔

پریم چند اپنی کہانی "کفن" سے لے کر "سوزِ وطن" تک میں دیہات کی ترقی کے لیے مضطرب رہے اور دیہاتی زندگی کی ترجمانی کر کے اردو میں ترقی پسند افسانہ نگار تسلیم کیے گئے۔

اس کے برعکس جو افسانہ نگار شہری زندگی کی ترجمانی کر رہے تھے۔ اُن پر "جدیدیے" ہونے کا فتویٰ صادر کیا گیا اور جو فن کار جنس کی ترجمانی کر کے معاشرے کی گندگی صاف کرنے کی کامیاب کوشش کر رہے تھے انہیں جنس زدہ اور ابہام پرست جیسے القاب سے ملقب کیا گیا۔ جو افسانے میں ہیئتی تبدیلیوں کے خواہاں تھے انہیں ہیئت پرست کہہ کر فرانسیسی ادیب اور شاعر ملارمے ریمبو اور ورلین وغیرہ کے زمرے میں رکھا گیا۔

لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد اردو میں کچھ ایسے افسانہ نگار بھی سامنے آئے جو یہ جانتے تھے کہ افسانہ مغرب میں بھی کوئی اہم صنف نہ سمجھا گیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اُن افسانہ نگاروں کے ذہن میں آفاقیت کی جڑیں بھی گہری ہوتی گئیں۔

ہو سکتا ہے کہ اگر مستقبل قریب ہی میں کوئی تیسری عالمی جنگ ہو جائے تو یہی افسانہ نگار تیسری عالمی جنگ کے بہترین افسانہ نگار تسلیم کیے جائیں۔

ایسے افسانہ نگاروں میں یوں تو بہت سے افسانہ نگار ہیں۔ لیکن سامنے کے ناموں میں انتظار حسین کے بیشتر افسانے، سریندر پرکاش (تلقارمس)، احمد ہمیش (مکھی)، بلراج مین را

(کمپوزیشن فور) انور سجاد (گائے)، احمد ہمیش (ساتویں کہانی) عبداللہ حسین (ندی، جلاوطن) احمد اصغر (ایک بوند لہو کی) غلام الثقلین (لمحے کی موت) انور عظیم (ٹھنڈی سرنگ) اکرام باگ (رخش پا) اسی طرح رام لال، غیاث احمد گدی، اقبال متین، ثروت کمار ورما، اور سلام بن رزاق (یہ فہرست کسی طرح مکمل نہیں ہے) وغیرہ کے بیشتر افسانے یقیناً بین الاقوامی ادب کے افسانوں میں شمار کیے جائیں گے۔

آج کے افسانہ نگاروں کے ہاں مشینوں کی ہوڑ کی دہشت، غیر محفوظیت، انتشار ذات، ذاتی کرب اور کرب کے احساس نے انہیں ذات کے حصار میں مقید کر رکھا ہے۔ چمنیوں کی بلندیوں کے سامنے انسان کا قد چھوٹا ہو گیا ہے۔ ٹرافک کے شور، کثرت اطفال اور مشینی آلات نے مندر کی گھنٹی اور مؤذن کی اذان کی آوازوں کو دبا دیا ہے۔ مندر، مسجد، گرجا، صلیب، بنی داس اور محراب محض رومانی علامتیں ہو کر رہ گئی ہیں۔ اور انسان بہت تیزی سے خدا سے دور ہوتا جا رہا ہے۔

سائنس نے آج کے انسان کو "کیا" "کیوں" اور" کیسے" کا نظریہ بخشا ہے۔ ایسی صورت میں انسان اپنے آپ کو غیر محفوظ سمجھنے لگا ہے۔ اسی خوف اور ڈر کے باعث وہ اپنے آپ کو تنہا محسوس کرنے لگا ہے۔

یہ تنہائی اور خوف زدگی ایک فنکار کو ذات کے حصار میں مقید کر دیتی ہے۔ اپنی ذات کے حصار میں جا کر اس کی دوسرے آدمی سے ملاقات ہوتی ہے اور جب دونوں ایک دوسرے سے مخاطب ہوتے ہیں تو بقدر شوق علامتی شاعری اور علامتی و تجریدی اور پلاٹ لیس افسانے وجود میں آتے ہیں۔ وہ اشرف المخلوقات ہوتے ہوئے بھی اپنے آپ کو حقیر ماننے لگا ہے۔

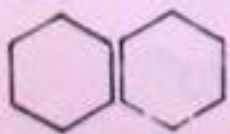
ایسے فن کار جب اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو صفحۂ قرطاس پر پھیلاتے ہیں تو ہمارے ناقدین ادب ان کو ابہام پرست، اہمال پسند، جنس زدہ، ہیئت پرست اور اسی طرح کے کئی اور القاب سے نوازتے ہیں۔ جو فنکار حقیقت میں حساس ہوتا ہے تو اُسے یہ منازل طے کرنی ہی ہوتی ہیں۔ لیکن وہ تخلیق کار جو ضمیر فروشی کے قائل ہیں اور چھٹی حس کے بیدار ہونے کو مالیخولیا سے تعبیر کرتے ہیں اور ہمیشہ سے کرتے آئے ہیں اور آئندہ بھی کرتے رہیں گے۔ جب کہ نئے فن کار کسی ازم یا کسی تحریک سے وابستہ نہیں ہیں۔ اور نہ ہی وہ اس قسم کی آوازوں سے گھبراتے ہیں۔ نتیجتاً نئے فنکاروں کا قافلہ برق رفتاری کے ساتھ رواں دواں ہے۔

انہیں فنکاروں میں کچھ ایسے بھی ہیں جو محض جدت برائے جدت کے شوق میں مہملیات سے اپنی

تخلیق کو آراستہ کر کے اسے علامتی یا تجریدی اسلوب تسلیم کرانے کی سعی ناکام میں مصروف ہیں۔
ایسا ہمیشہ ہی سے ہوتا آیا ہے۔ لیکن ایسے فنکار اپنی صلاحیتوں اور تخلیق کا گلا خود گھونٹتے ہیں ——
یہی وجہ ہے کہ نئے افسانہ نگاروں نے افسانے کی ایک اور قسم "تخلیقی افسانہ" کی اصطلاح ایجاد کی ہے اس زمرہ میں اُن ہی تخلیقات کا شمار کیا جا سکتا ہے جس میں وحدتِ تاثر ہو اور جو قاری کو اپیل کرے خواہ وہ پلاٹ لیس افسانہ ہوں یا فنی ضوابط کے تحت لکھے گئے ہوں۔ کیونکہ جدیدیت محض جدت طرازی کا نام نہیں ہے۔ بلکہ یہ نئے موسموں کی نئی فصل ہے۔ جو اپنے دامن میں پہلے "رجحان" کا کینوس وسیع کرتی ہے۔ اور پھر ایک بڑی تعداد ذہنی، اور جذباتی و عملی طور پر ان رجحانات، میلانات کو تسلیم کرنے لگتی ہے تو اس کے بطن سے جدیدیت کا چشمہ پھوٹتا ہے۔ اور اسی طرح ادب کا دامن وسیع ہوتا رہتا ہے اگر ایسا نہیں ہوتا تو شاید اردو نثر داستانوں سے آگے نہیں بڑھتی۔ یا شعری ادب بھی سوائے مثنویوں کے اور کچھ نہیں ہوتا۔
جہاں تک نئے افسانوں میں کردار کی بات کی جاتی ہے تو ہم کسی بھی پلاٹ لیس افسانے کو پڑھیں تو ان میں سے بعض افسانوں میں ایک ہی کردار ہوتا ہے اور وہ بھی تخیلی۔ لیکن اس کی تہہ میں اتنے کردار نکل آتے ہیں کہ داستان اور ناول کے کرداروں سے بھی بڑھ جاتے ہیں۔ اور ان کا سلسلہ غیر شعوری طور پر داستانوں سے جا ملتا ہے۔ لیکن فرق صرف حقیقت اور تصنع کا رہتا ہے۔
جدیدیت ہر زمانہ میں تصنع کی مخالف رہی ہے۔ اس لیے جدیدیت نے کسی حد تک روایت سے بغاوت اور انحراف کیا ہے۔ لیکن بنیاد وہی روایتی ادب ہوتا ہے۔
اس کو یوں سمجھا یا جا سکتا ہے کہ اگر مثنویات تصنیف نہ ہوئی ہوتیں۔ تو کیا آج جدید نظم (نثری نظم) کا کوئی وجود ہوتا ؟۔ اگر داستانیں تخلیق نہ ہوتیں تو آج ناول اور نیا افسانہ معرض وجود میں آتا ؟ اسی طرح اگر مختصر حکایتوں کی روایت نہ ہوتی تو کیا آج، منی کہانی اور مختصر نظم کا کوئی وجود ہوتا ؟ جواب ظاہر ہے کہ نفی ہی میں آتا ہے۔
اس لیے یہ بات ببانگ دُہل کہی جا سکتی ہے کہ ادب میں اس قسم کی تبدیلیاں عصری تقاضوں کے تحت ہوتی رہتی ہیں۔ اس میں وقت سب سے بڑا پارکھ ہوتا ہے۔ اور پھر فن کار یا تخلیق کار کی شخصیت کی تعمیر و ترقی میں جغرافیائی تبدیلیاں رنگ لاتی ہیں۔ کیونکہ جغرافیائی اثرات کے تحت کھان پان بدلتا ہے اور کھان پان کے اعتبار سے ایک الگ قسم کا ذہن تعمیر ہوتا ہے۔ (ماہر نفسیات کے نزدیک)
اسی طرح کسی حد تک ادب کو متنوع بنانے میں مختلف مذاہب کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ عقیدت اور ایمان ایک الگ قسم کا ادب تخلیق کراتے ہیں۔ اردو میں حمد، نعت، منقبت، ہندی میں بھجن،

انگریزی میں ایلیگری یا مثالی قصہ وغیرہ۔ اس زمرے میں شمار کیے جاتے ہیں۔

نئے افسانہ نگاروں کا مزاج، سوچ، اسلوب، مذہبی، جذباتی اور انسانیت کے اعتبار سے بین الاقوامی انداز کا ہے۔ اُن کی ایک بڑی پہچان "سوچ کی آفاقیت" ہی ہے۔ اور جہاں آفاقی عناصر یکجا ہونے لگتے ہیں۔ انہیں آفاقی ادیب وشاعر کہا جاتا ہے کیونکہ ایک اچھا افسانہ، نہ محض پلاٹ ہوتا ہے نہ کردار نگاری، نہ قصہ پن، نہ محض ابتدا نہ محض انتہا، چنانچہ ہر اچھا افسانہ خواہ وہ روایتی ہو یا جدید، علامتی ہو یا تجریدی، اپنے اجزا کا نمونہ نہیں، بلکہ ان سے کچھ زیادہ۔ بلکہ بہت زیادہ ہوتا ہے اس کے بیشتر نمونے ہمیں صرف نئے افسانے ہی میں ملتے ہیں۔ اس لیے بلاخوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ نیا اردو افسانہ ہر اعتبار سے اپنا ایک بین الاقوامی مزاج بنا تا جا رہا ہے۔

ہر لحظہ نیا طور؛ نئی برقِ تجلّی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

معرّا نظم

تنقیدی و تحقیقی جائزہ

نظم معرّا کو انگریزی میں بلینک ورس کہتے ہیں جس کی تشریح ان الفاظ میں کی گئی ہے۔ ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں نظم معرّا (verse without rhyme) کی تشریح ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"Unrhymed lines of ten syllables, the even numbered syllables bearing the accents is called Blank-Verse."

شپلے جے۔ اے۔ کڈن اور ایلکس پریمنگر نے بھی بلینک ورس کے بارے میں اس کی تاریخ اور حقیقت بتاتے ہوئے لکھا ہے:

"This was introduced by the Earl of Survey in the 16th Century his translation of the Aeneid (1557) and consist of Unrhymed five-stress lines; properly. iambic pentameters survey probably took the idea from the "Verscioltic" (Free -Verse) of Molza-Italian translation of the Aeneid (1539)

یہاں اس سے بحث نہیں کہ انگریزی میں بلینک ورس کون سی زبان سے اخذ کی گئی بلکہ یہ بتانا مقصود ہے کہ سولھویں صدی میں انگریزی میں ڈرامائی موضوع کے لیے اس فارم سے بہت کام لیا گیا۔ انگریزی شاعروں نے قدیم یونانی اور لاطینی شاعروں سے اس فارم کو لیا تھا اور قدیم اصنافِ سخن میں سے ایک صنف "Iambic Pantameter" اسی طرز کے لیے مخصوص کر دی گئی تھی۔ شیکسپیئر کے منظوم ڈرامے اسی فارم میں ہیں کیوں کہ انگریزی میں بلینک ورس عروضی نقطۂ نظر سے بے قافیہ آئمبک پینٹا میٹر ہے۔ اسی لیے اردو میں نظم معرّا نے بلینک ورس کی اسی خصوصیت کو اپنایا۔ اردو میں بیسویں صدی کے آغاز میں سب سے پہلے

عبدالحلیم شرر، اسمٰعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی نے اس فارم میں تجربے کیے۔ اردو میں انگریزی کی طرح اس فارم کے لیے کوئی خاص بحر یا کوئی صنفِ سخن مخصوص نہیں کی گئی بلکہ سالم یا مزاحف کسی بحر میں بھی معرّا طریقۂ کار برتا جا سکتا ہے۔

اردو شاعری کو نظم معرّا سے روشناس کرانے کا سہرا عبدالحلیم شرر، اسمٰعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی کے سر ہے۔ شرر نے ۱۹۰۰ء میں دل گداز کے پرچوں میں باقاعدہ اس تحریک کا آغاز کیا چنانچہ لکھتے ہیں:

"سردست ہم نظم کی ایک نئی قسم کی طرف توجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بکثرت موجود ہے۔ اردو میں بالکل نئی اور عجیب چیز نظر آئے گی۔ مشرق کی شاعری میں ردیف قافیہ بہت ضروری اور لازمی قرار دیے گئے ہیں مگر انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی ایجاد کی گئی ہے جس کو بلینک ورس کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام اگر نظم غیر مقفّیٰ رکھا جائے تو شاید مناسب ہوگا۔"

(دل گداز جون ۱۹۰۰ء ص ۹)

لیکن بعد میں شرر نے مولوی عبدالحق کے مشورے سے بلینک ورس کا ترجمہ نظم معرّا ہی کیا شرر خود لکھتے ہیں:

"غیر مقفّیٰ نظم کو ہم آئندہ سے نظم معرّا ہی لکھا کریں گے ہمارے لائق اور معزز دوست جناب مولوی عبدالحق ہیڈ ماسٹر مدرسہ آصفیہ حیدرآباد نے اس نظم کے لیے یہ نام تجویز فرمایا ہے جو ہمیں بہت پسند ہے۔"

(دل گداز، فروری ۱۹۰۱ء ص ۱۰)

اکبر الہ آبادی نے بلینک ورس کا ترجمہ "بلا قافیہ نظم" کیا۔

(کلیات اکبر الہ آبادی ص ۱۳۲)

میر حیدر علی نظم طباطبائی نے نظم معرّا کو نثرِ مرجز کا نام دیا انہوں نے اپنی ایک نظم "بلینک ورس یعنی نثرِ مرجز بوزن رُباعی" کے پہلے بند میں لکھا ہے ؎

ہیں نثر کی تین قسمیں مشہور ان میں
اک نثرِ مرجز بھی ہے یعنی وہ کلام

جس میں کہ ہو وزنِ شعر، اور قافیہ کی

قید اس میں نہ ہو، رہیں معانی آزاد

اس وقت بلینک ورس کی تحریک چلانے والوں کے دو گروہ تھے۔ ایک گروہ بلینک ورس کو "نثرِ مرجز" کی شکل مانتا تھا اور دوسرا گروہ "نظم معرّا" کے نام سے۔ پہلے گروہ کے نمائندے نظم طباطبائی تھے، اور دوسرے کے عبد الحلیم شرر۔ نظم طباطبائی کے ہمنواؤں میں احسن مارہروی اور نجم الغنی تھے اور شرر کے ساتھ مخدوم عالم اثر مارہروی، سید اولاد حسین شاداں بلگرامی اور دلگیر اکبر آبادی تھے۔ نجم الغنی بلینک ورس کو نثرِ مرجز قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مرجز وہ نثر ہے جس میں ہر فقرہ وزن رکھتا ہو اور قافیہ نہ ہو مثال اس کی یہ فقرہ بہ نثرِ ظہوری ہے ؎

راتیش سرد بن گلشن فتح

خنجرش ماہی دریائے ظفر[1]"

([1] ماہنامہ فصیح الملک اپریل ۱۹۰۹ء ص ۲۱)

اسی طرح شرر کے گروہ کے دلگیر اکبر آبادی لکھتے ہیں۔

"بلینک ورس کو صرف ڈرامے تک ہی محدود نہ کر دینا چاہیے بلکہ اس میں قصائد، رُباعیاں، قطعے اور غزلیں سب کچھ ہوں اور ہماری رائے تو یہاں تک ہے کہ ہر بحر میں نظمِ معرّا ہی کہی جائے۔"

(دل گداز۔ ۱۹۰۰ء ص ۱۰)

لیکن مجموعی طور سے بلینک ورس کا ترجمہ نظم معرّا ہی کیا جاتا ہے اور شرر کو اس کا موجد قرار دیا جاتا ہے۔ شرر نے معرّا نظم کے بارے میں پیش گوئی کی تھی:

"زمانے کی پیش گوئی ہے کہ اس قسم کی شاعری کا اردو میں رواج ہوگا اور آئندہ بڑے بڑے نازک خیال شعرا اس رنگ میں طبع آزمائی کریں گے۔ آپ چاہیں منظور کریں یا نہ کریں یہ ہونے والی چیز ہے۔"

(دل گداز مئی ۱۹۰۱ء ص ۱۳)

اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ نہ صرف شرر کے دل گداز نے معرّا نظم کو فروغ دیا بلکہ عبد القادر کے "مخزن"، اور تاجور نجیب آبادی کی "انجمن اربابِ علم پنجاب" نے معرّا نظم کو مقبول بنانے میں

اہم کردار ادا کیا ہے۔ تاجور نجیب آبادی کی قائم کردہ انجمن جو ۱۹۱۸ء میں وجود میں آئی تھی اس کے اغراض و مقاصد بتاتے ہوئے تاجور نے لکھا تھا :

"اردو کی عام تحریروں سے عربی فارسی اور سنسکرت وغیرہ ان کے الفاظ کو کم کر کے جو غیر مانوس اور ناخوش گوار ہیں ہندی کے سادہ اور رسیلے الفاظ سے اسے عام فہم بنانا۔ اردو شاعری میں بلینک ورس کو رواج دینا وغیرہ . . .

اور پھر آگے لکھا تھا :

"ہجوم مخالفت کے باوجود ہم بلینک ورس رائج کرنے میں بڑی حد تک کامیاب ہو گئے ہمارے جلسے میں اچھی نظم کے برابر اچھی بلینک ورس بھی سرسبز ہونے لگی"

(تصویر جذبات۔ لاہور ۱۹۲۴ء ص ۱۰)

اور یہ حقیقت بھی ہے کہ ۱۹۰۰ء سے ۱۹۳۰ء تک معرّا نظم کا دور رہا جس کا آغاز شرر کے منظوم ڈرامے "فلورنڈا" سے ہوتا ہے۔ شرر کا یہ منظوم ڈراما ایسی معرّا نظم ہی ہے جس میں ہر مصرع کا وزن بحر کے لحاظ سے برابر ہے۔ صرف قافیہ کا روایتی نظام برقرار نہیں رکھا گیا۔ مثلاً ایک منظر میں ہیرو کو اپنی محبوبہ فلورنڈا کا خیال آتا ہے اور وہ اپنے آپ سے کہتا ہے ؎

جس کو دیکھو خوش ہے لیکن۔ آہ اک میں ہوں کہ دل	ا قافیہ
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن	
کو قرار آتا نہیں۔ الجھن ہے بے تابی ہے اور	ب
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات	
ہر گھڑی اک درد ہے۔ پیاری فلورنڈا تجھے	ج
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن	
اک نظر دیکھوں تو چین آئے کہاں ایسے نصیب	د
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات	
میں تڑپتا ہوں یہاں تو اندلس کے باغوں میں	ذ
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن	
سیر کرتی ہے۔ ناز سے اٹھلاتی۔ ہنستی بولتی!	ر
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن	

کھلکھلاتی توڑتی پھولوں کو پھر ان کو عجیب ز

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعِلُن

ناز سے سر پر لگاتی ہوگی

فاعلاتن، فاعلاتن، فاع

کیا! یہ کون تھا

لاتن فاعِلُن

غرض اس طرح پورے ڈرامے میں بحر رمل مزاحف مثمن محذوف/مقصور۔ فاعلاتن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن/ فاعلات استعمال کی گئی ہے [اس بحر کے محذوف اور مقصور (فاعلن اور فاعلات) دونوں زحاف اس شعر میں جمع ہو سکتے ہیں] اس طرح ہم نظم معرّا کی تعریف کو ذہن میں رکھتے ہوئے دیکھتے ہیں کہ اس نظم میں قافیہ کی کوئی قید نہیں ہے لیکن بحر کی پابندی یہاں بھی لازمی ہے۔ شرر کی تحریر سے ایک جگہ یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ شرر سے قبل بعض انگریزی تعلیم یافتہ نوجوانوں نے غیر شعوری طور پر اس قسم کی نظمیں لکھنے کی کوششیں کی لیکن اُن کی کوششیں بارآور ثابت نہ ہو سکیں۔ اُن کی ناکامی کی وجہ بتاتے ہوئے شرر لکھتے ہیں کہ:

"بعض انگریزی داں نوجوانوں نے کئی مرتبہ اردو میں نظم غیر مقفیٰ کہنے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکے۔ ناکامی کی وجہ یہ ہوئی کہ سوائے قافیہ کی قید چھوڑ دینے کے انھوں نے اس نظم کی دوسری خوبیاں اور اصل ضرورت دکھانے کی طرف توجہ نہیں کی۔ شاید اگر وہ کسی ڈرامے یا گفتگو کو نظم کرنے اور کلام کی بے تکلفی و روانی کو قائم رکھنے کی کوشش کرتے تو ممکن نہ تھا کہ اہل سخن پسند نہ کرتے۔"

(عبدالحلیم شرر۔ دل گداز۔ ص ۹)

اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شرر بلینک ورس کو خالص انگریزی پس منظر میں برتنے کے قایل تھے کیوں کہ انگریزی میں بھی بلینک ورس منظوم ڈراموں کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ لہٰذا شرر لکھتے ہیں:

"اس وقت ہمارا مقصد صرف اس قدر ہے کہ بلینک ورس یا نظم غیر مقفیٰ اس کی اصل شان میں دکھا دیں۔ تاکہ جن اہل سخن کو پسند آئے وہ بھی ایسی نظمیں لکھیں اور ہم سے زیادہ بے تکلفی سادگی اور کمالاتِ شاعری دکھائیں۔"

("دل گداز" بحوالہ مضامینِ شررؔ ص ۱۱)

مضامینِ شررؔ کے مزید مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ شررؔ کی کوششوں سے ادبی حلقے اس تحریک کی جانب متوجہ ہوئے۔ نظم طباطبائیؔ تو شروع ہی سے اس تحریک کے ساتھ تھے ان کی بھی کئی نظمیں "دل گداز" میں شائع ہوئیں۔ "دل گداز" کے علاوہ ۱۹۰۰ء سے ۱۹۱۰ء کے درمیان دوسرے رسالوں مثلاً "مخزن" لاہور، "پنجاب ریویو" لاہور رسالہ "فصیح الملک" رسالہ "نیرنگِ خیال" لاہور، "دکن ریویو"، حیدرآباد میں بھی غیر مقفیٰ النظم کے سلسلے میں بحث و تکرار جاری رہی۔

شررؔ کی تحریک کے زمانہ میں طباطبائیؔ اور اسمٰعیل میرٹھی کے علاوہ چند غیر معروف لوگوں نے بھی بے قافیہ نظمیں لکھی ہیں لیکن ان کی حقیقت ابتدائی تجربوں کی سی ہے۔ ان غیر پختہ نظموں کے بعد جو باقاعدہ شعوری طور پر اور نظم معرا کی تحریک سے متاثر ہو کر لکھی گئیں۔ ان کی نظموں میں سے چند نظموں کے اوزان پیش کیے جاتے ہیں۔

(۱) محمد حسین آزاد: "جغرافیہ کی پہیلی" سے

ہنگامۂ ہستی کو گر غور سے دیکھو تم
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

(بحرِ ہزج مربع اخرب)

(۲) اسمٰعیل میرٹھی: "چڑیا کے بچے" سے

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں
چپ چاپ لگ رہے ہیں سینے میں اپنی ماں کے
مفعولُ فاع لاتن۔ مفعولُ فاع لاتن

(بحر مضارع مثمن اخرب)

(۳) اکبر الہ آبادی: "بلا عنوان"

اجسام کے فنون کا کرتے ہیں خود عمل
اجرام کے علوم کا دیتے ہیں ہم کو درس
مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلُن

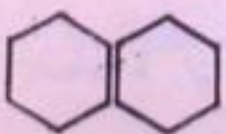
(بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)

(۴) عظمت اللہ خاں: "بلا ردیف و قافیہ"

نہ کہیئے کہ ننھا سا اک واقعہ
اسے آپ ننھا کہیں کس لیے
(متقارب مثمن محذوف)

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شروع ہی سے نظم معرّا کو وسیلۂ اظہار بنانے میں اردو شاعروں نے کسی ایک بحر کو مخصوص نہیں کیا۔ بلکہ مختلف بحروں میں لکھتے رہے۔ اردو شاعری میں یہ روایت اس کے بعد بھی قائم رہی اور آج تک بھی کوئی بحر مخصوص نہیں ہو سکی ہے۔ نظم طباطبائی کی غیر مقفی نظم "بلینک ورس کی حقیقت" سے لے کر شرر کے "منظوم ڈرامے" اور عظمت اللہ خاں کی "بے ردیف وقافیہ" نظم تک معرّا نظم نے اپنی ارتقائی منازل طے کیں۔ اس کے ارتقا میں اسمٰعیل میرٹھی کی معرّا نظم "چڑیا کے بچے"، "تاروں بھری رات"، برجموہن دتاتریہ کیفی کی معرّا نظم "شعر کی شان"، ان کے علاوہ منشی احمد حسین فرہاد، نذیر حسین احمد انبالوی، بدرالدین سیوہاری، سید علمدار حسین واسطی، مرزا سلطان احمد وغیرہ نے نظم معرّا کو فروغ دیا لیکن یہ فارم زیادہ دنوں تک نہیں چل پائی اور ۱۹۳۰ء کے بعد اس کی مقبولیت دھیرے دھیرے کم ہونے لگی اور یہ تحریک کچھ نظموں تک ہی محدود ہو کر رہ گئی۔ ایک تو شرر اور طباطبائی کے ہمعصر (بقول شرر قدامت پرست) شعرا آغاز ہی میں اس طرزِ سخن کے حق میں نہیں تھے۔ چہ جائیکہ اس تحریک کے متعلق کوئی صحت مند رویہ اختیار کرتے بلکہ انھوں نے چند سطحی دلائل کے ساتھ نظم معرّا کو اردو شاعری کے مزاج کے ناموافق قرار دے دیا۔ کبھی اس صنف کو اقسام نظم تسلیم نہیں کیا اور تا دمِ مرگ اس بدعت کو منہ نہیں لگایا۔ دوسرے یہ کہ شرر، طباطبائی اور اسمٰعیل میرٹھی کی نظمیں ابتدائی تجربے تھے۔ ان میں ابھی فن کی پختگی نہیں آئی تھی۔ مواد اور ہیئت، تاثر اور اسلوبِ بیان کا وہ امتزاج اور آہنگ بھی ناپید تھا جو کسی صنف میں از خود باعثِ کشش ہو سکتا ہے۔ اسمٰعیل کی دونوں نظمیں متقابلتاً زیادہ کامیاب ہیں لیکن غزل اور پابند شاعری کے سرمایہ کے سامنے ایک دو نظمیں کس شمار میں ہیں۔ تیسرے ان لوگوں نے اپنی عمر کے آخری حصہ میں اس طرز کی طرف دھیان دیا تھا۔ شرر اپنی صحافتی مصروفیتوں کی بنا پر شاعری کی جانب زیادہ توجہ نہ دے سکے۔ اور پھر شاعری میں مانوس آزمودہ اور جانی پہچانی راہ کو چھوڑ کر کسی راہ کو اختیار کرتے ہی رواں دواں بڑھتے جانا بہت حد تک ناممکن ہوتا ہے۔

طباطبائی نے اپنی نظم "بلینک ورس کی حقیقت" میں ان دقتوں کی طرف واضح اشارے

کیے ہیں۔ اس طرح ان کوششوں میں تسلسل اور ربط کی خامی رہ گئی۔ مقدار اور معیار دونوں کے اعتبار سے تسلی بخش کام نہ ہو پایا جو مستقبل کے شاعروں کے ذہن کو مقناطیسی قوت سے اپنی طرف کھینچ لیتا۔ ان امور کے باعث نظم معرّا کی یہ تحریک کمزور رہی لیکن کامیاب نہ ہو سکی۔ میرے خیال میں یہ درست نہیں ایک طرف تو اس تحریک کے پیچھے تاریخی شعور کارفرما تھا۔ شرر اور طباطبائی نے نہ صرف قافیہ کی بیجا پابندیوں کی جانب لوگوں کے ذہن کو متوجہ کیا تھا۔ بلکہ نظم معرّا کی ضرورت اور خوبیاں بھی واضح کردی تھیں۔ اس پر انگریزی تعلیم کے زیر اثر مغربی علوم وفنون اور تصورات زیادہ سے زیادہ لوگوں کے ذہنوں کو اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔ زندگی کے ہر شعبہ میں تبدیلی، آزادی اور ترقی کی آرزوئیں کروٹیں لے رہی تھیں۔ لہٰذا معرّا نظم بھی آزاد نظم میں تبدیل ہوگئی اور یہ سلسلہ تصویری نظم، لفظی نظم وغیرہ سے ہوتا ہوا آج بھی نثری نظم تک جاری ہے۔

جاپانی ادب۔
ایک مطالعہ

جاپان نقلچیوں کی نسل ہے سارے عالم میں ایک زمانے تک جاپان سے متعلق لوگوں کا یہی تصور رہا۔ اس طرح جاپانی ادب کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جاپانی ادب سراسر چینی ادب کی نقل ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ جاپان کے کلچر اور تمدن کو فروغ دینے میں چین ہی کا ہاتھ رہا ہے اور جاپان کے ادب، مذہب، فلسفہ اوزبان وغیرہ نے بھی چین ہی کی مدد سے ترقی کی ہے۔ لیکن یہ اثر بالکل ایسا ہے جیسے ہندوستان کی بیشتر زبانوں پر سنسکرت کا یا یوروپی زبانوں پر لیٹن اور گریک کا ہے۔ اس لیے جاپان نے جو کچھ بھی چین سے لیا ہے اسے اپنی تہذیب اور سماج میں اس طرح مدغم کرلیا ہے کہ وہ اس کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔

چینی ادب میں عشقیہ شاعری، ڈرامہ، ناول وغیرہ کا لکھنا پڑھے لکھے طبقہ کی نظروں میں ہیچ سمجھا جاتا ہے جبکہ جاپان میں ایسی کوئی روایت نہیں ملتی بلکہ جاپان میں تو اردو قصیدے کی مانند باقاعدہ نظموں کے ذریعہ بادشاہوں اور درباریوں کی مدح سرائی کی جاتی تھی۔

۱۸۶۸ء میں میجی کے زمانہ سے جاپان کی نئی تاریخ مرتب ہوئی۔ اس سے قبل غالباً چارسو سال تک بادشاہ یا حاکم صرف برائے نام ہوتا تھا ساری باگ ڈور سپہ سالار کے ہاتھ میں ہوتی تھی۔ جسے جاپانی "شوگن" کہتے تھے۔ جاپان میں "شوگن" کی وہی حیثیت تھی جو نیپال میں راجاؤں، مراٹھوں میں پیشواؤں کی ہوا کرتی تھی اس زمانہ میں جاپان میں ادب کا چلن برائے نام تھا۔ لیکن میجی کے زمانہ سے جاپان میں ہر اعتبار سے نئے دور کی شروعات ہوئی۔ کیونکہ جاپان کا رشتہ مغربی دنیا سے استوار ہونے لگا تھا۔ تعلقات استوار ہونے کے بعد جاپان پر دنیا کے اثرات اثرانداز ہوئے بلکہ ایک جاپانی ادیب کا کہنا تھا کہ جاپانیوں کو اپنا قد بڑھانے کے لیے یوروپی خواتین سے شادی کرنی چاہیئے۔ اسی طرح

جاپانی ادب کو بھی مغربی تنقید کی میزان پر پرکھا جانے لگا۔

میجی سے قبل ادبی زبان اور بول چال کی زبان میں فرق تھا لیکن میجی کے زمانہ میں انگریزی اور یورپی زبانوں کے اثر سے بول چال کی زبان میں ترقی ہوئی حالانکہ جاپان میں یوروپی ادب و تہذیب پھیلنے سے جاپانیوں میں کافی مخالفت ہوئی لیکن ادبی میدان میں اس قسم کی تقلید اور تجربات کو خوش آمدید کہا گیا۔ اسی طرح جاپان میں بیسویں صدی کا ادب یورپ کے کم و بیش ہر رجحان اور تحریک سے متاثر ہوا۔

انیسویں صدی کے آخر میں یوروپ کی کئی زبانوں کا ترجمہ جاپانی زبان میں ہوا ایسے ترجموں میں "شماجاکی توسو" کی نظم "پت جھڑ کی ہوا کا گیت (۱۸۸۶ء) وہ نظم ہے جس کے ذریعہ جاپانی ادب میں جدید نظم یا جدید شاعری کا آغاز ہوا۔ "شماجاکی توسو" کے بعد موری (۱۸۸۸ء۔ ۱۸۸۴ء) نے جرمنی زبان کی کچھ نظموں کا ترجمہ جاپانی میں کیا۔

موری نے نظموں کے علاوہ ایک ناول "رقاصہ" تصنیف کیا جس میں پہلی بار ایک جاپانی نوجوان اور جرمن رقاصہ کی محبت کا تذکرہ افسانوی انداز میں کیا اور یہی وہ ناول ہے جس کے ذریعہ رومانوی ادب کی بنیاد پڑی۔ ۱۹۰۵ء میں "نات سمے" نے انگریزی ادب کا مطالعہ کرنے کے بعد ایک ناول "میں بلی ہوں" لکھا۔ ان ناولوں کے ذریعہ جاپانی فن کار اور قارئین دوسری تہذیبوں اور ادب سے واقف ہوئے اسی زمانے میں روس اور جاپان کی جنگ میں جاپان کی کامیابی نے جاپان کو دنیا بھر میں سیاسی وقار عطا کیا۔ نتیجتہً دوسرے ممالک بھی جاپانی ادب کی طرف رجوع ہوئے۔ ناگائی، کافو، تانی زا وغیرہ کی تخلیقات نے جاپانی ادب کو عالمی وقار بخشا۔

"تانازاکی کا ناول" ایک بیوقوف کی محبت" پہلا ناول ہے جس کا ترجمہ انگریزی زبان میں کیا گیا اور تانازاکی کو جاپان کا ایڈگر ایلن پو قرار دیا گیا اور لکھا گیا کہ جاپانی ناولٹ کا روبا تا کو جو نوبل پرائز دیا گیا۔ وہ پرائز تانازاکی کو ملنا چاہیے۔ جاپانی زبان و ادب کے ماہر DONALD KEEN نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ:

> جاپانی زبان (۱۹۸۵ء) میں غالباً گیارہ کروڑ لوگوں کی مادری زبان تھی جسے کوریہ اور چین نیز امریکہ، کیلی فورنیا، برازیل کے لوگ بھی جو جاپان میں مقیم تھے، جاپانی زبان ہی بولتے ہیں لیکن جاپان کی تیسری نسل نے جاپان کو منقسم کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی جاپان کے دوسرے جزیروں مثلاً ہوک کا سدار، ہونشو، شکوکو، کیوسو،

ایوکو، ایوکو وغیرہ میں جاپانی زبان میں فرق نظر آتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جاپانی زبان کے ماہرین کے نزدیک جاپانی زبان کوریائی زبان، مانچوتنگ، منگول اور ترکی زبانوں کے اثر سے وجود میں آئی تھی اور شاید اسی وجہ سے جاپان کو نقلچیوں کی نسل بتایا گیا۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ جاپانی ادیب و شاعر خواہ خارجی طریقے سے کتنے ہی نقلچی رہے ہوں اور دوسری زبانوں کی نقل کرتے رہے ہوں لیکن وہ دل سے اپنے قدیم تہذیب و تمدن اور رسم و رواج کے کبھی منکر نہیں رہے۔ ۱۸۸۲ء میں اگر ایک طرف مغربی ادب کی نظموں کا ترجمہ "شنتائی شی شو" کے نام سے کیا گیا تو دوسری طرف جاپانی شاعروں نے خصوصاً یوسانگیتو نے "جونی نواشوجوکا" (یعنی بارہ پرانے سکے) کے نام سے شائع کرایا۔ دوسرا مجموعہ ۱۸۸۷ء میں شماجاکی توسون نے شائع کیا جس میں ۵۱ نظمیں شائع کی گئیں۔ توسون نے اس مجموعہ کے دیباچہ میں جاپان کی جدید نظموں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے:

"نئی نسل صدیوں پرانی قدامت پرستی سے اُٹھی ہے۔ اس نے عام آدمی کی زبان کا لباس پہن لیا ہے اور اب روایتی ادب کو نئے اور تازہ رنگ میں رنگا جا رہا ہے۔"

اس طرح جاپان کی نئی نسل کے سامنے ایک طرف جاپانی ادب کی اپنی روایتیں تھیں، تو دوسری طرف مغربی تحریکات و رجحانات کی پیروی نے نئی نسل کے ذہن کو جلا بخشی خصوصاً ابتدائی شاعری میں چینی ادب کی جو تقلید کی جاتی تھی قریب قریب ختم ہو گئی۔

جدید جاپانی نظم کا پہلا اور اہم شاعر اشی کاوا تاکوبوکو (۱۸۸۵ء - ۱۹۱۲ء) تسلیم کیا جاتا ہے اس کی ایک نظم 'مُکّا' ملاحظہ ہو۔

امیر دوست نے ترس دکھایا
طاقتور نے طعنہ دیا
تو میں نے غصہ میں آکر مُکّا باندھ لیا
تب ہی اپنی بسمل روح کی دراڑ میں
میں نے دیکھی وہ روح
جو غصہ میں پاگل نہیں تھی
جو جُھکی ہوئی قصوروار تھی

بری اور اضطراری حالت میں

اس نے تکلیف سے کہا

تم کس کو مارو گے ؟

اس بے مقسوم مکّے سے

اپنے دوست کو، اپنے آپ کو

یا اپنی طرف کے انجانے ستون کو

"ناکو با کو ہی جاپان کا وہ شاعر ہے جس نے مختلف ہیئتوں مثلاً تانکا، واکا اور ہائیکو وغیرہ کے تجربے کیے۔

دوسرا شاعر" ہاگا وار اساکو تارو" (۱۸۸۶ء ۱۹۴۲ء) ہے جس نے جاپانی نظم کو عام بول چال کی زبان سے قریب کیا ایک طرف مغربی تہذیب اور دوسری طرف ارضی روایات نے ادیبوں اور شاعروں کے ذہنوں میں اضطراب پیدا کیا اور اس ذہنی و فکری تجسّس و اضطراب کے نتیجے اور دونوں تہذیبوں کے ارتباط اور امتزاج سے جاپان میں علامت سازی کا رواج ہوا۔

بیسویں صدی کی ابتدائی تین دہائیوں تک جاپانی ادیبوں اور شاعروں پر فرانسیسی ادب کی سمبالسٹ تحریک کی چھاپ نظر آتی ہے۔ جاپانی نظموں میں" ہاگی وار اساکو تارو" کی نظم "بلّی کی لاش" پہلی علامتی نظم قرار دی گئی۔

"بلّی کی لاش" (اسٹیج جیسا منظر)

نمی سا ہلکا سا اُبھرا ہوا

انسان اور جانوروں کا کوئی نشان نہیں دکھتا

رہٹ چل رہا ہے

ایک درخت کے دھندلے سائے میں دیکھا

ایک خوبصورت خاتون کو انتظار کرتے

اپنے چاروں طرف لپٹے ہوئے حجتی شال

سمیٹے ہوئے پیارے پیارے کپڑوں کو

دھیمی دھیمی چل رہی ہے نبض کی طرح

آیورا !

اکیلی عورت

تم ہمیشہ دیر کرتے ہو، کیا نہیں ؟

ہمارا نہ ماضی ہے نہ مستقبل

ہم حقیقت سے ٹوٹ کر مرجھائے پڑے ہیں

پورا ؟

یہاں بھیانک پس منظر میں

ڈوبی ہوئی بلّی کی لاش دفن ہے

ہاگی دارا کی یہ نظم جاپانی ادب میں روایت سے مکمل انحراف اور علامت وابہام سے قریب تر ہونے کی مثال بتائی جاتی ہے۔ دراصل ہاگی دارا فرانس کے علامت پسند شعراء ملارمے اور ریمبو سے متاثر تھا۔ ملارمے کا کہنا تھا کہ کسی چیز کی وضاحت اس کے تین چوتھائی حسن کو زائل کر دیتی ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ اسی بات سے واقف ہونے میں ہمیں بے انتہا لطف آتا ہے۔ ہاگی دارا اس خیال سے متفق تھا۔ یہ اس سمبالسٹ شعراء کے اس قول پر بھی عمل کرتا تھا کہ الفاظ کے معنی پر غور نہ کرو بلکہ اس کا استعمال دیکھو۔ نامعلوم اشیا کی تلاش کرو۔'

ہاگی دارا نے جاپان میں اپنے خیالات کی ترسیل کر کے ایک باقاعدہ حلقہ بنالیا اس حلقہ نے ہاگی دارا کے خیالات و نظریات کو پیش کرنے کے لیے "چار موسم" اسکول کی بنیاد ڈالی۔ شیکونے ایک رسالہ شائع کیا، جس کی ادارت کے فرائض ہاگی دارا کے شاگرد میوشی نے انجام دیے، اس مکتبۂ فکر کے لوگوں کی تخلیقات کے موضوعات تمنوطیت، نراجیت، بے کیفی، بدامنی، انتشار ذات گھٹن اور تھکن ہوا کرتے تھے۔ اس قسم کی نظموں میں "موت کا لمحہ" اور "کٹی پتنگ" جاپانی ادب میں انانیت اور انفرادیت کی مثالیں بن گئیں۔ نظم "کٹی پتنگ" ایک نظر دیکھتے چلیے۔

پوری طرح سے صاف ستھرے بسنت

کے آکاش میں

ایک کٹی پتنگ اُڑ رہی ہے

میں خالی میدان میں کھڑا ہوں

پیلی روشنی میں بھیگتا ہوا

دو نیکر ٹی کی کمپنی کا دھواں

شام کی دھندلی روشنی میں میری آنکھوں میں گھستا ہے

ایک آہ بھرتا ہوا

میں جلتا ہوں اور ایک پتھر اٹھا لیتا ہوں

میں پتھر کا ٹھنڈا پن محسوس کرتا ہوں

اپنے ہاتھ میں گرماتا ہوا

تو اسے چھوٹ جانے دیتا

اور اب گھانس میں بھیگا پڑا ہے یہ

یہ چمکتا ہوا روشنی میں نڈھال صاف دھلا ہوا

بے جان گھانس سر جھکائے

زمین کی طرف نیم خوابیدہ

دور فیکٹری کی چمنی کا دھواں

شام کی دھندلی روشنی میں گھرتا ہے میری آنکھوں میں

اس نظم کی نفسیات اور اسلوب سے ثابت ہوتا ہے کہ ان شعراء پر فرانسیسی شعراء ملارمے اور ریمبو کے گہرے اثرات تھے اس زمانے میں کچھ ایسے شعراء بھی تھے جنھوں نے مغربی ادب اور اپنے ادب کو متوازی انداز سے پیش کیا۔ تاکامورا، کوتارو نے مغربی ادب کی اندھا دھند تقلید کو معیوب بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ :-

"میری نظمیں مغربی نظم کا حصہ نہیں یہ دونوں ایک دوسرے کے کرۂ قلوب کو چھوتی ہیں

یہ ہو بہو ملتی نہیں ہے۔"

آگے زبان کے بارے میں لکھتا ہے کہ :

"میری زبان میری آنتوں کی پیداوار ہے

چاول، مالٹ، سویابین اور مچھلی کے

گوشت سے پلی ہے

مغربی نظم صرف میری پڑوسی ہے

لیکن میری نظموں کا لشکر الگ راستے سے

گزرا ہے

بالفاظ دیگر اس شاعر اس شاعر نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جدید جاپانی نظم کسی دوسری زبان و ملک کی تقلید نہیں بلکہ جدید نظم جاپانی ادب کی روایات کا احترام بھی کرتی ہے اسی ضمن میں جاپان کی جدید ترین شاعرہ شرائیتی کا حجکو کی نظم ملاحظہ ہو۔

"انگارہ"

موسم سرما کی ٹھٹھرتی سردی ہیں
جب میں نے ایک اکیلا گلاب تمہاری میز
پر رکھا
وہ ایک انگارے میں بدل گیا
افسوس مجھ میں اتنی ہمت نہیں
کہ اس انگارے کو میں کس کر پکڑے رہ سکوں
کیونکہ وہ بہت دہکتا ہوا ہے
اور اگر میں اسے اپنی جگہ رہنے دوں
تو وہ میز کو جلا دے گا چپ چاپ

جاپانی اصنافِ سخن اپنا ایک مخصوص قسم کا تہذیبی مزاج، پس منظر، عروض و آہنگ کا جو انداز رکھتی ہے۔ وہ ہندوستانی زبانوں اور انگریزی ادب کے اصولِ ارکان سے بالکل مختلف ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جاپانی نظموں کا ترجمہ انگلینڈ، فرانس، اٹلی اور جرمنی وغیرہ میں نہیں ہوا اور جو تراجم ہوئے وہ بار آور ثابت نہیں ہوئے۔ جاپانی نظمیں اپنی وضع قطع کے اعتبار سے بھی بالکل منفرد ہیں۔ ان نظموں میں ردیف و قافیہ نہیں ہوتا لیکن آہنگ ضرور ہوتا ہے۔ اس انداز کی نظموں میں "کھٹاوٹا" "سیڈوکا" "بسوریکا" چوکا، تنکا، رنگا، رینکو وغیرہ ہیں لیکن ہائیکو زیادہ مقبول ہوئی۔ ہائیکو تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے جس کا پہلا مصرعہ پانچ رکن کا، دوسرا سات کا اور تیسرا پانچ رکن کا ہوتا ہے۔ اس طرح ہائیکو سہ رکنی نظم ہوتی ہے جس میں ۱۷ ارکان ہوتے ہیں۔ یہ ہیئت جاپان میں بہت قدیم ہوتے ہوئے بھی جدید ہے۔

ہائیکو کا مقابلہ تانکا سے رہا ہے کیونکہ تانکا بھی مختصر ہوتی ہے۔ جاپانی شاعر شیکی کا کہنا تھا کہ اس نے تانکا ہیئت اس لیے اپنائی کہ یہ مختصر ہوتی ہے۔ شیکی کی ایک تانکا دیکھتے چلیے:

خالی گھر میں داخل ہوتے ہوئے ایک بار
سگریٹ سلگائی میں نے

صرف اس لیے کے
اکیلا رہنا چاہتا تھا۔

اور اسی طرح باشو ہائیکو کی مثال دیکھیے۔
ایک ہاتھ سے توڑ رہا ہوں روٹی
گیت دوسرے سے لکھتا جاتا ہوں
گیت پھاڑ پھینکے
روٹی رہ گئی ہاتھ میں

ان نظموں کی اختصار اور شناخت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے جاپانی ادب کے محقق ڈونیلڈ کین نے انتھالوجی آف جاپانیز لٹریچر میں لکھا تھا کہ :-

IT IS IN SHORT A RICH LITERATURE WHICH DESERIE
BETTER UNDER STANDING AND RECOGANITION

باشو، اشا، نسن، شیکے وغیرہ کے ہائیکو کے پیشِ نظر آر، ایچ بلیتھ نے ہائیکو کی تعریف اس طرح کی ہے :-

HAIKU IS A KIND OF ENLIGHTMENT IN WHICH WESEE
INTO THE LIFE OF THE NIGHT

ہائیکو کے ترجمے بہت کم دستیاب ہیں بلکہ کچھ حضرات نے انگریزی ہائیکو کے ترجمے ہندوستانی زبانوں میں کر لیے ہیں۔ مثلاً فضل حق قریشی نے" ماہنامہ" ساقی " (دہلی) جاپانی نمبر میں اس قسم کے ترجمے کیے ہیں۔ ہندی میں اگیے وغیرہ نے شعر و حکمت (حیدر آباد ۱۹۷۰ء) میں علی ظہیر نے انگریزی شاعر جارج سیفرس کے ہائیکوز کا ترجمہ کیا ہے۔

اردو میں مشرقی زبان و ادب کی ہیئتوں کے تجربے کیے گئے ہیں۔ لیکن بقول آل احمد سرور اس قسم کے تجربے صرف عکس ہیں جو اصلیت سے دور ہیں۔

اردو میں ہائیکو کے مزاج سے ملتی جلتی خود اپنی اصناف ہیں۔ مثلاً رباعی، قطعہ مختصر نظم وغیرہ، لیکن اردو میں ہائیکو کی ہیئت کو بھی بدل کر فری ہائیکو کی شکل میں اپنایا گیا ہے۔

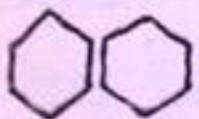
جارج سیفرس کی درج ذیل ہائیکوز ادب اور جدید ادب کے انسان کی ترجمانی کرتی ہیں :-

ایک ایک آدمی کے
ہزاروں ٹکڑے یکجا کرنا
کس قدر مشکل ہے

(۲)

جیسے جیسے لکھ رہے ہو
روشنائی گھٹ رہی ہے
اور سمندر بڑھ رہا ہے

حقیقت یہ ہے کہ لطافت مذاق نئے نئے تجربے کراتی ہے اور ذوق حسن کو آسودہ کرتی ہے جاپانی ادب کا تعارف بھی اسی قسم کی ایک سعی ہے۔

"بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست"

ہائیکو
ایک جائزہ

جاپانی صنفِ سخن اپنا ایک مخصوص قسم کا تہذیبی پس منظر، ایجاز و اشاریت اور ہیئیت کے اعتبار سے آہنگ اور عروض کا جو انداز رکھتی ہے وہ ہندوستانی زبانوں ہیں نیز انگریزی ادب کے اصولِ ارکان سے بالکل جدا ہے۔ انھیں مشکلات کے باعث شاید جاپانی نظموں کا ترجمہ انگلینڈ، فرانس، اٹلی اور جرمن وغیرہ میں نہیں ہوا۔

جاپانی شاعری اپنی وضع قطع کے اعتبار سے بالکل منفرد ہے کیوں کہ جاپانی شاعری میں قافیہ اور ردیف نہیں ہوتا لیکن آہنگ ضرور ہوتا ہے۔ جاپانی اصنافِ سخن میں سے آج کل اردو شاعری میں جو صنف برتی جارہی ہے وہ ہائیکو ہے۔ جاپانی میں ہائیکو تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے، جس کا پہلا مصرع پانچ رُکن کا، دوسرا سات رُکن کا اور تیسرا پانچ رُکن کا ہوتا ہے۔ تینوں مصرعوں کے ارکان کی مکمّل تعداد ۱۷ ہوتی ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس میں ہائیکو کی تعریف اس طرح درج ہے :

"THIS JAPANESE LYRIC FERMED OF 17 SYLLABLES IN LINES OF 5,7,5 SYLLABLES EMERGED IN THE 16TH CENTURY FLOURISHED FROM THE 17TH CENTURY AND HAS ADHERENTS TODAY."

ایک جاپانی ناقد نے ہائیکو کی تعریف اس طرح کی ہے :

---- PRIMARILY IT IS A POEM, AND BEING A POEM IT IS INTENDED TO EXPRESS AND TO AVOKE EMOTION. IT IS NECESSARY TO INSIST. UPON THIS POINT, BECAUSE IT HAS BEEN THE CUSTOM IN THE PAST

TO TRANSLATE "HAIKU" INTO "EPIGRAM" AND THIS IS QUITE MISLEADING. SECONDLY, A HAIKU IS A VERY SHORT POEM WITH A TRADITIONAL AND CLASSIC FORM AND WITH SPECIAL CHARACTE RI STIC OF ITS OWN....."

جاپانی شاعری میں مختصر نظم کی روایت بہت پرانی ہے اور ساتھ ہی ہائیکو اور آزاد شاعری کی جڑیں بھی جاپانی شاعری میں بہت گہری ہیں۔ ہائیکو جاپانی شاعری میں بہت طویل نظم بھی ہوتی ہے، مختصر بھی اور آزاد بھی لیکن مختصر نظمیں مختصر ہونے کے باوجود بھی اپنے اندر وسیع معنویت رکھتی ہیں۔ مثلاً جاپان کی ایک شاعرہ اپنے بچے کی موت پر ایک مرثیہ لکھتی ہے اور نظم صرف ایک مصرعہ پر ختم ہو جاتی ہے:

"آج میرا بچہ تیری کے تعاقب میں بہت دور تک چلا گیا۔"

ہائیکو جاپانی نظم کی بہت پرانی ہئیت ہے۔ اس میں باشو اور اِسّا اٹھارھویں صدی سے ہی ہائیکو کے خالق تسلیم کیے جاتے ہیں۔ باشو کا ہائیکو اس طرح ہے:

۱۔ ننھی چڑیا

راستہ سے میرے ہٹ جاؤ

ایک گھوڑا آ رہا ہے

۲۔ میرا شاعرانہ دل سوکھ گیا

مَیں اپنے روگی جسم کو

بستر میں سہلاتا ہوں

ہائیکو کی طرح جاپان میں کٹاوٹا، سیڈوکا، بستوسیکا، چوکا تنکا، رینکا، رینکو وغیرہ بھی لکھی جاتی ہیں۔ لیکن ان سب میں زیادہ ہائیکو مقبول رہی ہے۔ انگریزی اور اُردو میں بھی ہائیکو ہی کے ترجمے کیے گئے ہیں دیگر ہئیتوں کے نہیں ہائیکو کے ترجمے بہت کم دستیاب ہوئے ہیں، بلکہ کچھ لوگوں نے انگریزی کے شعرا کے ہائیکو کے ترجمے مختلف زبانوں میں کر لیے ہیں۔ اُردو میں بھی اس قسم کے ترجمے ہوئے ہیں جو کامیاب ثابت نہیں ہوئے جس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ جاپانی زبان کی ساخت اُردو زبان کی ساخت سے مختلف ہے۔ اس کی اصناف اور شعری ہئیتوں کی ایک مخصوص عروضی تنظیم ہے۔ جاپانی شاعری میں رُکن کا وہ تصوّر نہیں جو اُردو

یا انگریزی میں ہے۔ اس لیے جنھوں نے جاپانی شاعری کا جاپانی ہیئتوں کے ساتھ اُردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی ہے انھیں ناکامی ہوئی۔ منصور احمد کا خیال ہے :

"ہائیکو نظموں کا ترجمہ نہیں ہو سکتا۔ حسین اجمال کی تفصیل اسے حُسن سے معرّا کر دیتی ہے۔ ہائیکو نظم گھانس کی پتّی کے ساتھ لٹکتا ہوا شبنم کا وہ قطرہ ہے جو مختلف اطراف سے دیکھنے پر کبھی نیلا، کبھی سُرخ اور کبھی ارغوانی شعاعیں پیدا کرتا ہے۔" (ماہنامہ ساقی دہلی جاپانی نمبر ۱۹۳۶ء صفحہ ۲۵)

منصور احمد نے ہائیکو کی جس دُشواری کا ذکر کیا ہے وہ محض ہائیکو کی بلاغت کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کی عروضی ساخت اور خارجی خصوصیت کی وجہ سے بھی ہے جو اُردو میں منتقل نہیں کی جا سکتی۔ اُردو میں ہائیکو کے جتنے بھی ترجمے کیے گئے ہیں ان سب میں ہائیکو کی خارجی خصوصیات کی منتقلی کی ناکامی کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً فضل حق قریشی نے ہائیکو کے چند نثری ترجمے کیے ہیں ان میں سے ایک ترجمہ اس طرح ہے :

چاول کے ایک پودے کی بال
جُھک گئی ہے بوجھ سے، کیوں کہ
ایک مکوڑا اس پر آ بیٹھا ہے

بقول عنوان چشتی :

"اس ترجمے میں خارجی خصوصیت تو کُجا بعض دوسری خصوصیات بھی موجود نہیں ہیں۔ اس ترجمے میں نظم کے پس منظر کے طور پر موسم، منظر اور فطرت نہیں ہے کوئی ایک مخصوص لفظ بھی نہیں ہے جب کہ ہائیکو میں یہ تمام چیزیں ضروری ہیں۔" (اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے از عنوان چشتی صفحہ ۱۰۵)

جاپانی ہائیکو میں کن کن چیزوں کا ذکر ہوتا ہے اس کی تفصیل جاپانی شاعری کی ماہر ڈونیلڈ کین نے اس طرح دی ہے :

------ IT IS RELATED TO THE MIND OF HAIKU POET, IS DEALT WITH UNDER-THIRTEEN LEADINGS :-

(1) SELFISH NESS (2) LONELINESS (3) GRADEFULL, ACCEPTANCE (4) WORDDLESSNESS (5) NON-INTALECTUATITY (6) CONTRADICTORINESS (7) HUMOUR (8) FREEDOM (9) NON-MORALITY (10) SIMPLICITY (11) MATERIALITY (12) LOVE (13) COURAGE"

(انتھالوجی آف جاپانیز لٹریچر، ڈونلیڈ کین ۱۹۵۶ء صفحہ۱۹ لندن)

ہائیکو کے موضوعات فطرت، موسم، مناظر، نیا سال، دردو داغ وغیرہ ہیں۔ اس کی ٹیکنک بہت اہم اور مخصوص ہوتی ہے۔ جاپانی ہائیکو میں کوئی ایک لفظ مرکزی اور بنیادی ہوتا ہے جو ذہن کو معانی کے تمام امکانات کی طرف متوجہ کرتا ہے، چوں کہ ہائیکو اور جاپانی شاعروں کا پس منظر مخصوص قسم کی بُدھ تہذیب اور فطرت و مظاہرِ فطرت ہیں۔ اس لیے ہائیکو میں وسیع پس منظر کو علامتوں اور پیکروں کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے۔ اس کی کامیابی کا راز مخصوص قسم کی پیکریت، علامت نگاری اور جمالیاتی کیفیت میں پنہاں ہے۔ فیضل حق قریشی تمنائی اور علی ظہیر وغیرہ نے ہائیکو کے اُردو ترجمے کر کے اُردو نظم کو ایک نئی ہیئت بخشی ہے۔ مثلاً تمنائی کا ترجمہ دیکھیے:

یہ دنیا شبنم کے قطرے جیسی ہے
بالکل شبنم کے قطرے جیسی
پھر بھی کوئی حرج نہیں

(ماہنامہ "ساقی" دہلی جاپان نمبر ۱۹۳۷ء صفحہ۱۱۳)

یا علی ظہیر نے جارج سیفرس کے ہائیکو کے ترجمے اس طرح کیے ہیں:

۱ـ جھیل میں ٹپکا ہے
ایک قطرہ شراب
اور سورج کو زوال

۲ـ یہ صدا
یا ان رفتگاں کی ہے
یا۔ گراموفون کی

۳ـ ایک ایک آدمی ہے
ہزاروں ٹکڑے یکجا کرنا
کس قدر مشکل ہے

۴ـ جیسے جیسے لکھ رہے ہو،
روشنائی گھٹ رہی ہے

اور سمندر بڑھ رہا ہے

لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُردو شاعری میں جاپانی شاعری کا صرف عکس ہی ہے جو اصلیت سے بہت دُور ہے لیکن پھر بھی صنفِ نظم میں جو ہیئت کے تجربے ہوئے ہیں انھیں کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مشرقی زبان و ادب کے تجربوں میں جاپانی ہائیکو اور مغربی زبان و ادب میں ترائیلے وغیرہ نے اُردو نظم کے دامن کو وسیع کیا اور یہ سلسلہ معرّا نظم سے شروع ہو کر آزاد نظم اور آزاد نظم سے نثری نظم تک ہوتا ہوا ہائیکو تک جا پہنچا ہے۔

اُردو شاعری کی نئی صنف۔

..... مختصر نظم

اردو شاعری کی اصناف میں صرف غزل ہی ایک ایسی صنف ہے جو بین الاقوامی ادب میں اپنا مقام بنا چکی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے بعد جدید اردو نظم بھی دنیا کے ادب میں اپنا مقام بناتی جارہی ہے۔ جدید اردو نظم کے بطن سے کچھ ایسی ہیئتوں نے جنم لیا جن کی اپنی انفرادیت ہے ایسی ہیئتوں میں "نثری نظم" ان دنوں موضوعِ بحث بنی ہوئی ہے۔

نثری نظم کی اصلاح اور مفہوم متعین کرنے کے لیے خاصہ مواد سامنے آچکا ہے تاہم اس کے صحیح خدو خال نمایاں نہیں ہوئے ہیں اس کی ایک مخصوص پہچان یہ بتادی گئی ہے کہ جو معرّیٰ نظم اور آزاد نظم نہ ہو اُسے "نثری نظم" کہا جاسکتا ہے۔ اس کا امتیاز یوں کیا جاتا ہے کہ معرّیٰ نظم ایک مخصوص بحر میں تخلیق کی جاتی ہے اور آزاد نظم میں کوئی ایک بحر نہ ہوکر مختلف بحروں کے ارکان کی ترتیب ملتی ہے۔ نثری نظم بحر اور وزن دونوں سے آزاد ہوتی ہے۔ لیکن اس میں ایک مخصوص آہنگ ہوتا ہے۔ جو کسی حد تک نثری آہنگ سے مختلف ہوتا ہے۔

"نثری نظم" اپنے نام کے اعتبار سے مغربی ادب کی ایک فارم "پروز پوئم" کے ترجمے کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ حالانکہ بہت سے نظم گو شعرا ایسے ہیں جو "پروز پوئم" کی تقلید میں نثری نظم نہیں لکھتے بلکہ شعور کی رو کے قائل ہیں اور کچھ ایسے بھی ہیں جو جذبہ کے بہاؤ کو کسی اصول یا قانون کے تحت باندھنا نہیں چاہتے۔ بلکہ ذہنی تلازمات، احساسات، جذبات، وجدانی کیفیت اور تخلیقی عمل سے پیدا شدہ مواد کو صفحۂ قرطاس پر پھیلانے کے لیے مکمل آزادی کے خواہاں ہیں۔ کوئی اچھا شاعر کبھی سوچ کر یہ نظم نہیں لکھتا کہ وہ نثری نظم لکھ رہا ہے یا آزاد نظم۔ جو لوگ کسی متقررہ فارم میں

کہنے کے عادی ہیں۔ وہ شاعر تو ہیں لیکن تصنع ان کے کلام اور تخلیقی عمل میں سرایت کر جاتی ہے۔ لیکن جو نظمیں جذبہ کی طہارت لیے ہوئے اور تصنع سے دور ہوتی ہیں، وہ یقیناً مکمل ہونے تک شاعری کی کوئی نہ کوئی ہئیت خود بخود اختیار کر لیتی ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ جو نظم معریٰ اور آزاد نظم نہ ہو اُسے کیا نام دیا جائے۔

نثری نظم کی ترکیب کے اعتبار سے اردو کے تمام ہونہار ناقدین متفق نہیں ہیں۔ اس لیے اسے ایسا نام دیا جائے کہ اردو کے تمام ناقدین اس سے متفق ہوں۔ میرے خیال میں لغت کا یہ اصول ہے کہ ہر بیس سال بعد لغت کے بیس فیصد الفاظ متروک ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے الفاظ لے لیتے ہیں۔ ایسی صورت میں اردو لغت میں اگر ایک لفظ کا اضافہ کر دیا جائے تو ہم نثری نظم کو "نثم" کا نام دے سکتے ہیں۔ یا پھر اسے مختصر نظم کے زمرے میں شمار کیا جائے۔

اردو غزل میں جس طرح قطعہ بند اشعار ہوتے ہیں اور ان کا مفہوم چار مصرعوں میں مکمل ہوتا ہے اسی طرح آزاد نظم یا معریٰ نظم میں سے کوئی ایک اقتباس جو شاعر کے جذبے کو مکمل طور سے واضح کرتا ہوا سے مختصر نظم کہا جا سکتا ہے۔ یوں مختصر نظم، آزاد نظم بھی ہو سکتی ہے اور نظم معریٰ بھی اور دونوں علیحدہ بھی ہو سکتی ہیں اس طرح مختصر نظم کی درجِ ذیل پہچان مقرر کی جا سکتی ہے۔

۱۔ جس میں کم سے کم مصرعوں میں مفہوم ادا ہو سکتا ہو۔

۲۔ جس میں ایجاز و اختصار کی احتیاط ہو۔

۳۔ جو بحر اور وزن دونوں سے آزاد ہو مگر شعری آہنگ موجود ہو۔

۴۔ جس میں مختلف بحروں کا امتزاج ہو۔

۵۔ جو زیادہ سے زیادہ ایک صفحہ پر مشتمل ہو۔

۶۔ جو قطعہ، آزاد قطعہ، رباعی، آزاد رباعی وغیرہ سے مشابہ ہو۔

اس طرح اگر نثری نظم کو "نثم" یا مختصر نظم میں تبدیل کر دیا جائے تو اردو شاعری میں اس صنف کے تحت وافر مواد مل سکتا ہے۔ اس بات کو اگر تسلیم کر لیا جائے تو مقالہ یوں رُخ اختیار کرے گا۔

اردو میں مختصر نظم، رباعی، قطعہ، سانیٹ، ترائیلے، آزاد قطعہ اور رباعی، لفظی نظم، ـــــ، آزاد غزل وغیرہ سے ملتی ہوئی بھی ہے اور اس سے مختلف بھی۔ سجاد حیدر یلدرم کی نظم "شملہ کالکا ریلوے اسٹیشن پر ایک نظارہ" شاید اولین مختصر نظم ہے جو ۱۹۲۶ء میں منظرِ عام پر آئی۔ نظم اس طرح ہے۔

ماتھے پہ بندی آنکھیں جادو
ہونٹوں کی بجلی گرتی تھی ہر سو
چال لچکتی بات بہکتی
جیسے کسی نے پی ہو دارو

انکھڑیاں ایسی — جن میں تھے رقصاں

لمحے میں رادھا — لمحے میں راہو

ایسی بھڑک تھی — خلق تھی حیراں

ریل پہ آیا — کہاں سے آہو

(علی گڈھ میگزین ۱۹۲۶ء، ص ۲۳)

بقول عنوان چشتی:

"یہ چار شعروں کی مختصر نظم ہے۔ اس میں داخلی اور خارجی شاعری کی بعض خوبیاں جمع ہو گئی ہیں۔ ایک طرف اس میں سراپا کی دلکش مصوری ہے اور دوسری طرف سراپا کے تصور کا بھرپور اظہار۔"

(اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، ص ۲۳۶)

۱۹۲۷ء میں اسی قبیل کی ایک نظم عبدالرحمٰن بجنوری نے لکھی ہے جسے مختصر نظم کے زمرے ہی میں رکھا جا سکتا ہے ؎

جامن کے سائے تلے — جوئے رواں اور نیم جاں

شامل ہوں جس میں مرے — بچے اور ان کی نیک ماں

پیغمبری ہو یا شہی — یا ہو حیاتِ جاوداں

مجھکو تو بس دیجو یہی — آبِ زلال اور نیم جاں

(نیرنگِ خیال، لاہور۔ اگست ۱۹۲۷ء)

اس نظم میں معصوم خواہشیں اپنی فطری سادگی کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔

۱۹۲۶ء سے ۱۹۴۷ء تک مختصر نظم صرف مختصر ہونے کی وجہ سے نظم کہی جاتی تھی لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد مختصر نظمیں باقاعدہ اردو شاعری کی نئی ہیئت کے ذیل میں لکھی گئیں۔ مثلاً مخمور جالندھری کا مجموعہ "مختصر نظمیں" یا خورشید الاسلام کا "جستہ جستہ" اسی زمرہ میں شامل کیا جائے گا۔ مخمور جالندھری نے اپنے مجموعے "مختصر نظمیں" میں مختصر نظم کی دو پہچانیں بتائی ہیں۔ ان کے نزدیک مختصر نظم میں "جذبہ کا ارتکاز اور بیان کے ایجاز کا ہونا ضروری ہے۔ ان کی چند نظمیں پیش کرتا ہوں۔

۱۔ سوچتا ہوں تو خیالات بھی تھک جاتے ہیں

۲۔ گزر رہا تھا کون سڑک سے کہ ابھی تک

ہاتھوں میں ہے بنیے کے اسی طرح ترازو

درزی کی سوئی پہلے جہاں تھی ہے وہیں پر

مختصر نظمیں روایتی اصناف مثلاً قطعہ، رباعی، وغیرہ کی شکل میں اقبال، جوش، احمد ندیم قاسمی، احسان دانش اور اختر انصاری وغیرہ کے ہاں مخصوص وسیلۂ اظہار رہی ہیں۔ لیکن مختصر نظموں کے جو نمونے محمد علوی منیر نیازی، شہریار، کمار پاشی، کرشن موہن، باقر مہدی، قاضی سلیم، شمس الرحمن فاروقی، محمد حسن، (یہ فہرست کسی طرح مکمل نہیں ہے) وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔ وہ روایتی مختصر نظموں سے دو باتوں میں مختلف ہیں۔ اولاً یہ نظمیں تحریک اور نمو رکھتی ہیں جو تجربے کا لازمہ ہے۔ ثانیاً یہ کسی طرح کے طے شدہ پیٹرن یا بحر و اسلوب کی پابند نہیں۔ چند مثالیں پیش ہیں۔

شکستہ مکانوں کے نیچے

اندھیرا کھڑا تھا

نئے سال کا زرد سورج

محلے کے گھوڑے پہ اوندھا پڑا تھا۔

(محمد علوی)

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھنگھور

وہ کہتی ہے، کون ؟

میں کہتا ہوں، میں۔

کھولو یہ بھاری دروازہ

مجھ کو اندر آنے دو

اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

(منیر نیازی)

مائل بہ کرم ہیں راتیں

آنکھوں سے کہو اب جاگیں

خوابوں کے سوا جو چاہیں

(شہریار)

وہ مجھے قتل کر کے جب میرا تعویذ کھولے گی
تو اتنے زور کا سیلاب آئے گا۔
کہ سارے شہر پانیوں میں ڈوب جائیں گے

(کمار پاشی)

جب میں نے تمہارا جسم چھوا
مرے اندر کوئی اور تھا
جس نے اور کسی کا جسم چھُوا
اوروں کی بے تاب چھون میں
پھر مجھ جیسا
پھر تم جیسا
کوئی اور تھا
جس نے اور کسی کا جسم چھُوا

(قاضی سلیم)

میرے سامنے
میری تنہائی
دیوار بن کے کھڑی ہے
تو کیا میں اسے چاٹ جاؤں
مگر اس طرف بھی
اگر میں ہوا تو ......

(محمد علوی)

نثری نظم
اور اس کے مضمرات

مغرب میں نثری نظم کے ارتقائی سفر کے قریب ڈھائی سو برس گزر چکے ہیں۔ یہاں پروز پوئم PROS POEMS کی ایک ارتقا پذیر تاریخ رہی ہے۔ الوسس برٹینڈ نے سب سے پہلے ۱۸۴۲ء میں نثری نظمیں لکھنا شروع کیں۔ فرانسیسی شاعر غینی لون اور مان تسقی نے بالترتیب ۱۶۹۹ء اور ۱۷۲۵ء میں کامیاب مجموعے شائع کیے۔ ملارمے، بادلیر، ریمبو نے نثری نظموں کی طرف خصوصی توجہ دی۔ فرانس میں نثری نظم کو "شاعرانہ نثر" اور "ورس لبرے" سے علیحدہ صنفِ شعر سمجھا گیا۔ انگریزی میں ساخت اور آہنگ کے اعتبار سے نثری نظموں کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا۔ پہلی وہ جس کے کسی مصرع میں بھی عروض اور وزن نہیں ہوتا۔ دوسری قسم کی نظمیں وہ ہیں جن کے مصرعے وزن و عروض کے پابند ہوتے ہیں۔

اردو میں دوسری زبانوں کے ادب سے جتنی بھی ہیئتیں آئی ہیں اُن کو من و عن نہیں برتا گیا۔ بلکہ کچھ تبدیلیوں کے ساتھ اپنایا گیا ہے۔ مثلاً انگریزی میں بلینک ورس کے لیے آئمبک پنٹا میٹر بحر مخصوص ہے جبکہ اردو میں معرّا نظم (جو بلینک ورس کا اردو ترجمہ ہے) کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ اسی طرح انگریزی نظم فری ورس میں آہنگ کی بنیاد لہجہ کی تاکیدوں پر رکھی گئی ہے۔ اور ارکان کے اصولوں اور تعداد کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ جبکہ اردو میں آزاد نظم کی بنیاد وزن و آہنگ پر رکھی گئی ہے۔ غرض اردو میں انگریزی اور فرانسیسی شعری ہیئتوں کو کچھ نہ

نہ کچھ تبدیلی کے ساتھ اپنایا گیا ہے۔ پروز پوئم (نثری نظم) بھی ایک ایسی ہی ہئیت ہے جسے اردو میں طویل عرصہ کی بحث کے بعد نثری نظم کا نام دیا گیا۔

اردو میں کچھ ناقدین نثری نظم کو "ادب لطیف" یا "نثر لطیف" کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں تو کوئی اسے خالص صنف شعر قرار دیتے ہیں۔ لیکن کچھ لوگ سرے سے اس کے نام ہی کو تسلیم نہیں کرتے پاکستان میں "اوراق" اور ہندوستان میں "الفاظ" اور "شاعر" کے علاوہ بہت سے رسائل و جرائد کے بیشتر صفحات نثری نظم کی بحث کے نذر ہو چکے ہیں۔ تاہم ابھی تک کوئی جامع اور مانع تعریف سامنے نہیں آسکی ہے۔ بظاہر تو نثری نظم کے نام کی ترکیب ہی ایسی ہے۔ جیسے کوئی کہے "کالا انگریز" یا "سوکھا پانی" لیکن حقیقت یہ ہے کہ انگریز کو وسط افریقہ میں چھوڑ دیا جائے، تو وہ واقعی کالا انگریز ہو جائے گا۔ رہی سوکھے پانی کی بات تو سوکھا ہوا پانی اپنے معنوں کے اعتبار سے بھاپ کہلاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جب شعر و ادب میں کچھ اصطلاحات نئی استعمال ہونے لگتی ہیں تو اس کی شناخت قائم کرنا دشوار مرحلہ ہوتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ نثری نظم کو اردو شاعری کی دوسری ہئیتوں سے کس طرح متمائز کیا جائے۔

بظاہر تو "نثری نظم" کا نام ہی بذات خود اپنی انفرادیت منوا لیتا ہے، اور پھر شاعری چونکہ ایک مخصوص کرب اور تخلیقی عمل کی پیداوار ہے۔ اس لیے اگر کوئی تجربہ جیتا جاگتا ہے اور اعتبار و استناد رکھتا ہو اور اُسے شخصیت کی پوری توانائی، شدت اور گہرائی سے محسوس کیا گیا ہو تو اُسے کسی ہئیت کی پابندی کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اس لیے میری نظر میں "نثری شاعری" کی ترکیب پر تو اعتراض کی گنجائش ہو سکتی ہے۔ لیکن نثری نظم کی ترکیب پر اعتراض کی گنجائش اس لیے نہیں ہے کہ نثر کی ضد نظم نہیں بلکہ شعر ہے۔ کیونکہ علمائے ادب اور ناقدین ادب اس بات پر متفق ہیں کہ شاعری کے لیے ردیف، قافیہ اور بحر کی ضرورت نہیں بلکہ اس کے لیے ایک مخصوص آہنگ اور طرحداری کی ضرورت ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

> "قافیہ کی ناگزیریت ختم ہو چکی ہے۔ اب لازم ہے کہ وزن اور بحر کی ناگزیریت کو ختم کیا جائے اور شاعر فکر محسوس کی توانائی اور دلکشی کے بل پر شعر میں جادو جگائے۔ وزن اور بحر کا سہارا نہ لے"[1]

فکر محسوس کی توانائی نثری نظم کا کلیدی عنصر ہے۔ نثری نظم میں غزل جیسا فکر محسوس کا

---

[1] جدید اردو ادب: ڈاکٹر محمد حسن۔ ص ۱۱۲۔ دہلی ۱۹۸۶ء

"ارتکاز" اور "ایجاز" ہوتا ہے۔ نثری نظم عموماً وہاں ختم نہیں ہوتی جہاں وہ کاغذ پر ختم ہوتی نظر آتی ہے بلکہ چھپی ہوئی نظم قاری کے لیے ایک پوری کیفیت عطا کرتی ہے۔ نثری نظم میں یہی ایجاز و اختصار نئے احساس کی آواز ہے۔

اردو میں نثری نظم کو مغربی ادب کی پروزپوئم کی نقل متصوّر کیا جاتا ہے۔ لیکن اردو میں ایسے شعرا کی تعداد زیادہ ہے جو قطعاً پروزپوئم کی تقلید میں نظمیں نہیں لکھتے بلکہ یہ لوگ "شعور کی رَو" کے قائل ہیں۔ ایسے شعرا جذبہ کو کسی اصول یا قانون کے تحت باندھنا نہیں چاہتے۔ بلکہ ذہنی تلازمات، احساسات، جذبات، وجدانی کیفیات اور تخلیقی عمل سے پیدا شدہ مواد کو صفحۂ قرطاس پر لانے کے لیے مکمل آزادی پر یقین رکھتے ہیں۔ کوئی اچھا شاعر کبھی یہ سوچ کر نظم نہیں لکھتا کہ وہ نثری نظم تخلیق کر رہا ہے یا آزاد نظم، جو لوگ کسی متعرہ فارم میں کہنے کے عادی ہوتے ہیں وہ شاعر تو یقیناً ہوتے ہیں لیکن جذبے کے بہاؤ کو فن اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ نتیجتہً تصنع یا آورد ان کے تخلیقی عمل میں سرایت کر جاتی ہے اور شعور کی غیر شعوری یا لاشعوری پرت ناپید ہو جاتی ہے۔ لیکن جو نظمیں جذبہ کی طہارت، احساس کی شدت، اور غیر شعوری یا لاشعوری طاقت (جسے الہامی کیفیت یا غیبی طاقت سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے) لیے ہوئے ہوتی ہیں وہ یقیناً تخلیقی مراحل سے گزرتے وقت شاعری کی کوئی نہ کوئی ہیئت خود بخود اختیار کر لیتی ہیں۔ ایسی صورت میں ہیئت اور مواد و فن بیک وقت تخلیقی مراحل طے کرتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ جو نظم معرا نظم اور آزاد نظم نہ ہو اسے کیا نام دیا جائے۔ میرے خیال میں لغت کے اصولوں کے تحت ربع صدی میں کچھ الفاظ متروک ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے الفاظ اختیار کر لیتے ہیں۔ اردو لغت میں ایک اور لفظ کا اضافہ کر دیا جائے تو میں نثری نظم کو "نثم" کہوں گا۔[1] جس کی پہچان اس طرح منفرد کی جا سکتی ہے۔

۱۔ جس میں کم سے کم مصرعوں میں مفہوم ادا ہوتا ہے۔
۲۔ ایجاز و اختصار کی احتیاط ہو
۳۔ جو بحر اور وزن دونوں سے آزاد ہو مگر شعری آہنگ موجود ہو۔
۴۔ جو آزاد قطعہ، آزاد رباعی آزاد ہائیکو اور آزاد غزل کے مشابہ ہو۔ لیکن ان کی نفی کرتا ہو۔

---

[1] نثم کے لیے میرا مضمون دیکھا جا سکتا ہے۔ کیونکہ اس ترکیب کا موجد میں ہوں

۵۔ زیادہ سے زیادہ ایک صفحہ پر مشتمل ہو۔

۶۔ جس میں فکرِ محسوس کی توانائی، آہنگ اور نغمگی ہو۔

نوٹ :۔ دھیان رہے کہ چودھری محمد نعیم نے نثری نظموں کو ساز پر گایا ہے۔

۷۔ جس میں معرا نظم اور آزاد نظم کا امتزاج ہو۔

۸۔ جو شاعری کا خام مواد ہو، لیکن شدتِ احساس اور تاثر لیے ہوئے ہو۔

ان تمام مرکبات کا نام "نثم" قرار دیا جا سکتا ہے۔ اگر ہمارے علمائے ادب کو یہ ترکیب آسانی سے ہضم نہ ہو تو مندرجہ بالا اصولوں کو نثری نظم کے اصول بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جو شعرا پابند شاعری نہیں کر پاتے یا جن کی طبیعت میں موزونی نہیں ہوتی — وہی نثری نظم کہہ سکتے ہیں۔ یہ خیال سراسر غلط ہے۔ کیونکہ طبیعت کی موزونی شاعر ہونے کے لیے ضروری نہیں ہے۔ یہ اعتراض تجریدی مصوری پر بھی عائد ہوا تھا کہ یہ لوگ کیونکہ باقاعدہ تصویریں نہیں بنا سکتے اس لیے ٹیڑھی میڑھی لکیریں کھینچ کر خوش ہو جاتے ہیں۔ لیکن دھیرے دھیرے لوگوں کو احساس ہوا کہ تجریدی مصوروں کو اتنی ہی مہارت حاصل ہے جتنی کہ روایتی مصوروں کو ہے۔ اگر یہ لوگ ترچھی سیدھی لکیروں سے گریز کرتے ہیں تو یہ عجز کی بنا پر نہیں بلکہ داخلی تقاضوں کے تحت ہوتا ہے یہ حقیقت ہے کہ نثری نظموں کے نام پر جتنا بھی مواد اکٹھا ہوا ہے۔ اُس میں سے ۷۵ فی صدی دریا بُرد کر دینے کے قابل ہے لیکن ۲۵ فی صد نثری نظمیں ایسے شعرا کی ہیں جنھیں پابند شاعری پر بھی مہارت حاصل ہے۔ بقول ابنِ فریدہ :

> " نثری نظموں پر میں ایمان رکھتا ہوں اور اسے ایک صنفِ شعر مانتا ہوں لیکن مغربی ادب میں آئی ہی مُتشکل سمجھتا ہوں جتنی کہ سترہویں صدی میں تھی یا اردو میں اتنی فن کارانہ مانتا ہوں جتنی کہ اعجاز احمد نے چودھری محمد نعیم پر واضح کی۔ ہر وہ شخص جو اپنے نام کی ایک نئے انداز سے شہرت چاہتا ہے وہ اعجاز احمد کے سرٹیفکیٹ کے باوجود نثری نظم نگار نہیں ہو سکتا۔ اور اُن فنکاروں کو بھی اس صنف کا CONTRBUTER نہیں مانتا جو اپنے فن پارے کو آخری تاؤ نہیں دے پاتے اور اُسے ضائع بھی نہیں کرنا چاہتے۔ انجام کار کلام کا لیبل چپکا کر بازار میں لے آتے ہیں۔ نثری نظم کسی طرح ناقص و کمتر صنفِ شعر نہیں ہے۔"

یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم آہنگ اور نغمگی سے خالی نہیں ہوتی۔ اس صنف کو فروغ دینے والوں میں یوں تو بیشمار نام ہیں۔ لیکن سامنے کے ناموں میں۔ سجاد ظہیر، میراجی، بلراج کومل، محمد حسن، خورشید الاسلام، ندا فاضلی، احمد ہمیش، قاضی سلیم، صادق، عتیق اللہ، زبیر رضوی، عادل منصوری، باقر مہدی، محمد علوی، علی، ظفر حمیدی، خلیل الرحمٰن اعظمی، احمد ندیم قاسمی، مخمور سعیدی، شہریار، انیس ناگی، کشور ناہید، حسن شہیر، شاہد ماہلی، نجمہ شہریار، مظفر ابرج، احتشام اختر، عبداللہ کمال، مصحف اقبال توصیفی، شکیب نیازی، خلیل مامون، یعقوب راہی، عقیل شاداب، ظفر غوری، سید فضل المبین، آزاد گلاٹی، یوسف کامران، آغا محمد ناصر، ش۔ک۔ نظام، شاہد میر وغیرہ کے نام پیش پیش ہیں۔

خورشید الاسلام کی نثری نظموں کا مجموعہ "حبنہ حبنہ" پہلے مجموعے کی حیثیت سے منظر عام پر آیا ان کی نظمیں ایجاز و اختصار کا پُر لطف نمونہ ہیں۔ زبان عام فہم ہونے کے ساتھ ساتھ بول چال کی زبان سے بہت قریب جو نثری نظم کا طرۂ امتیاز ہے۔ مثلاً:۔

اُن کے پاس خوشی
ہے لیکن اُسے کوئی خرید نہیں سکتا
ہمارے پاس غم ہے
لیکن ہم اُسے
بیچ نہیں سکتے

جب کوئل بے چین
ہو کر کوکتی ہے
آموں پر بور آجاتا ہے

ڈاکٹر محمد حسن کی درج ذیل نظم "غبارہ" نثری شاعری کے آہنگ کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے۔

"غبارہ"

رنگ برنگے غبارے کو ہنستے ہنستے چھوڑ دیا
آسمان تک اُچھلا، اور ہنسی کا ایک فوارہ بھی اس کے ہمراہ گیا
آخر آکر دور گرا
اور ٹکرا کر پھوٹ گیا
ٹیڑھے، بیڑھے حرفوں میں
کیا اس غبارے پر لکھا تھا۔
سکھ، آنند، مسرت، ارمان
جانے کیا تھا۔

نثری نظم کے اس قافلے کی کچھ اور مثالیں ملاحظہ ہوں : تاکہ نثری نظم کی باضابطہ شناخت قائم ہوسکے۔

"ڈیپ فریز"

پچھلی کئی راتوں سے میں خواب یہی دیکھ رہا ہوں
ہاتھ میرے ہاتھ نہیں ہیں، پاؤں میرے پاؤں نہیں ہیں
جن کے سہارے میں چلتا ہوں
سڑکوں پر آوارگی کر کے
جھوٹی سچی باتیں اخباروں میں لکھ کر
رات گئے جب گھر آتا ہوں
کانچ کی آنکھیں، دانتوں کا چوکا
بندر کا دل
لیکن عضوِ تناسل اپنا
سارے اعضا ایک ایک کر کے ڈیپ فریز میں رکھ دیتا ہوں
اور بیوی کی گود میں چھپ کر سو جاتا ہوں

(سلیمان اریب)

ذاتیات

جو مجھ پر بیتی ہے
اُس کی تفصیل کسی سے نہ کہہ سکوں گا
جو دُکھ اُٹھائے ہیں
جن گناہوں کا بوجھ سینے میں لے کر پھرتا ہوں
ان کو کہنے کا مجھے یارا نہیں ہے
میں دوسروں کی لکھی کتابوں میں
داستان اپنی ڈھونڈھتا ہوں
جہاں جہاں سرگزشت میری ہے
ایسی سطروں کو میں مٹا دیتا ہوں
مجھے لگتا ہے کہ لوگ ان کو پڑھیں گے
تو راہ چلتے میں ٹوک کر مجھ سے جانے کیا پوچھنے لگیں گے۔

(خلیل الرحمن اعظمی)

میرے گیت کو ہوا
یا دل تک پہنچا دے گی
اگر وہ چھو سکے اُسے
کبھی بادل بھاگ جاتا ہے
کبھی ہوا تھم جاتی ہے
کبھی میں گونگا ہو جاتا ہوں

(ڈاکٹر ڈبر مدستور)

ایک نثری نظم

مذہب پر
حقارت سے ہنستا رہا

حرف کے نیچے
ایک زیر دبتا چمکتا رہا
جزم پھر کان میں جانے کیا کہہ گیا
ہائے مخلوط نے منہ چھپایا ادھر
پیش گردن اٹھائے کھڑا رہ گیا۔
اک تلفظ سرِ راہ رسوا ہوا۔
حرف ہائے حقیقت کہے کس طرح
نون غنہ سے تشدید کی دل لگی
خطِ فاصل کو، لمبا نہ کردے کہیں

(صادق)

نثری نظم کا تصور کسی تحریک، حلقہ، گروہ یا جماعت کی نفی کرتا ہے۔ نثری نظم لکھنے والوں میں ترقی پسند بھی ہیں اور جدت پسند بھی — ترقی پسندوں نے اگر سورج میں رات دیکھی تو نئی نسل کے آزاد شعرا نے رات میں سورج تلاش کیا۔ جیسے امریکہ کے ردعمل یا DECONSTRUCTION THEORY سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یعنی نفی میں اثبات اور اثبات میں نفی تلاش کرنا، ردعمل نظریہ کا بنیادی تصور ہے۔ نئے شعری ازبان کا یہ کارواں جب راجستھان تک پہنچا تو احتشام اختر، سید فضل المتین، عقیل شاداب، ظفر غوری، شاہد میر کے ساتھ ساتھ خلیل تنویر، ش۔ک۔ نظام، شاہد عزیز، ارشد عبدالحمید، ممتاز شکیب، نذیر فتحپوری، اظہار مسرت، اور ڈاکٹر رفعت اختر نے اسے خوش آمدید کہا۔

احتشام اختر کا نثری نظموں کا ایک باقاعدہ مجموعہ "نیلا آکاش" کے نام سے بڑی آب و تاب کے ساتھ خورشید الاسلام کے مجموعہ "جستہ جستہ" کے بعد منظرِ عام پر آیا۔ احتشام اختر کی نثری نظمیں معانی اور مفاہیم کے اعتبار سے زندگی کی نہیں بلکہ تہذیب کی تنقید کرتی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کے کلچر سے بھاگنے کی سعی میں مصروف ہیں اور ایک مخصوص و ذاتی کلچر کی تعمیر میں سرگرداں ہیں۔ ان کی نظموں میں جنس، محبت، گناہ، ثواب، مسرت، تفریح، جیسے موضوعات کی فراوانی ہے۔ احتشام اختر بنیادی طور پر وصال کا نہیں ہجر کا شاعر ہے۔ شرارتی نظم ملاحظہ ہو ؎

خوشی اور غم
دونوں ہیں بھائی
بہت شرارتی ہیں
جب بھی میرے گھر آتے ہیں
خط لکھتے ہیں نہ تار دیتے ہیں
بس اچانک آجاتے ہیں
مجھے سرپرائز دینے میں
دونوں کو مزا آتا ہے۔

(نیلا آکاش، احتشام اختر)

احتشام کی شاعری دراصل ذات سے کائنات کے عرفان کا نام ہے۔

سید فضل المتین نہ صرف راجستھان میں بلکہ دنیائے ادب میں اپنا ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کی نثری نظمیں قدیم اور جدید ادب کے امتزاج کا نام ہے۔ زندگی کے حقائق اور صوفیانہ نکات ان کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے ــــ اردو میں ایسے شعرا کا فقدان ہے جو تنقیدی بصیرت اور بصارت کے ساتھ ساتھ نثر اور تصنیف و تالیف سے بھی جڑے ہوئے ہوں۔

ارشد عبدالحمید کی تخلیقات میں احساس کی تازگی، موضوع کی جدت، ہئیت کا تجربہ، انتشارِ ذات، ذات کا کرب، اور کرب کا اظہار انہیں یقیناً ساقی فاروقی اور افتخار عارف، بشیر بدر، کی صف میں شامل کر دیتا ہے۔ ارشد کی شاعری اردو میں نئے لہجے کی دریافت ہے۔ اُن کے زیرِ طبع شعری مجموعے " دھوپ دھنک " سے مثال پیش ہے:

زرد یرقان ھواؤں کے تصرف میں

یہ واقعہ اتنا کربناک نہیں
کہ سارا کا سارا عالم
زرد یرقان ہواؤں کے تصرف میں ہے
مٹی سے قوتِ نمو چھین لی گئی ہے
اشجار کی جڑیں بانجھ ہوتی جا رہی ہیں
درختوں کے نرم و نازک رگوں سے

سبز خون کی آخری بوند بھی نچوڑ لی گئی ہے

ایسا بار بار ہوا ہے

اور ہر بار

ہَل مِن ناصر ینصرنا کی فلک بوس آوازیں

"اِنَّ وعدہُ اللہ حق" کے بھروسے پر

زمین کے ہر گوشے سے بلند ہوئی ہیں

اور تاریخ شاہد ہے

کہ دعائیں کبھی رائیگاں نہیں جاتیں

(دھوپ دھنک، ارشد عبدالحمید)

ڈاکٹر اظہار مسرت راجستھان کے ان شعرا میں سے ہیں جن پر رسائل وجرائد کے خصوصی شمارے اور گوشے شائع ہو چکے ہیں۔ ہیئت کے نئے نئے تجربات میں ان کا شمار نہ صرف راجستھان میں بلکہ ہندوستان میں کیا جاتا ہے۔

موضوعات کی جدّت اور لفظ کے تخلیقی استعمال پر اظہار مسرت کو ملکہ حاصل ہے۔ میں ان کو اردو کا دوسرا نیاز فتحپوری کہوں تو شاید کوئی مبالغہ نہ ہوگا۔

راقم الحروف نے بھی نثری نظموں کو پہلی بار "نثم" کا نام دے کر کچھ لکھنے کی جسارت کی ہے۔ مثلاً:

ایک نثم

جھونپڑی میں ایک عورت

شوہر کی سختی سے تنگ آکر

طوائف بن گئی

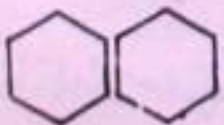
آج وہ محل میں رہتی ہے

لیکن شوہر کی مار کو ترستی ہے

(ڈاکٹر رفعت اختر)

نثری نظم گو شعرا کی ہزارہا مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ لیکن اس مختصر مقالہ میں سب مثالیں دینا مناسب نہیں۔ میں نے اپنے تحقیقی مقالہ "جدید اردو نظم کا ارتقا اور رجحانات" میں تفصیل

سے بحث کی ہے ۔ لہٰذا تفصیل کے لیے مقالہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے

۱۹۶۰ء سے آج تک ۔ نثری نظم گوئی کی خصوصیات، تنوّع، رنگا رنگی، اور پہلوداری رہی ہے ۔ نثری نظم نے روایتی غزل، قصیدہ، مرثیہ، اور خطابیہ شاعری کی گھسی پٹی لفظیات سے چھٹکارا حاصل کر لیا ہے ۔ نئی علامتیں الفاظ کے نئے تلازمے، نئی امیج، نیا منظر نامہ اور نئی فضا کا ان نظموں میں ہر جگہ احساس ہوتا ہے ۔ اس لیے جب ہم نثری نظم کا لفظ بطور صنف شعر استعمال کرتے ہیں تو اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ یہ کسی بھی ہیئت یا نظم کا اعادہ اور تکرار ہے ۔ اعادہ اور تکرار مشینی اور میکانکی ہوتا ہے ۔ جیسے ایک صنّاع بنے بنائے سانچے سے ایک طرح کی چیزیں ڈھال دیتا ہے ۔ مگر تخلیقی عمل اعادہ نہیں ہوتا ۔ یعنی جب کوئی نیا تجربہ یا کیفیت شاعر کو نظم لکھنے پر آمادہ کرتی ہے تو تخلیقی عمل اس کے لیے نئی صورت یا نئی ہیئت عطا کرتا ہے ۔ اس طرح نظم کو ایک نئے وجود کی حیثیت ملتی رہتی ہے ۔ یہ بات نثری نظم کی تعریف تاریخ اور اس کے مضمرات کو دیکھنے سے اور آسان ہو جاتی ہے ۔

تحقیق کی ہیئت و ماہیت

فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلٰی بَعْضٍ

بہر کارے کہ ہمت بستہ گردد
اگر خارے بود گلدستہ گردد

کسی بھی چیز کے بارے میں نظریات کی کثرت اس بات کا واضح ثبوت ہے کہ ہم اس کے بارے میں بہت کم جانتے ہیں۔ اردو میں تحقیق اور اس کے منہاج پر یہ قول حرف بہ حرف صادق آتا ہے۔

لفظ تحقیق کے ساتھ دنیا کی دوسری زبانوں کے مترادف الفاظ کا تصور ذہن میں ابھرتا ہے انگریزی میں ریسرچ، فرنچ میں Rechechur جرمنی میں Reti روسی میں Luisa ۔ سنسکرت میں "گویشنا" ہندی میں "شودھ" یا انوسندھان، عربی، فارسی اور اردو میں تحقیق۔ دراصل اس فن اور علم کا نام ہے جس کے ذریعہ مطبوعہ یا غیر مطبوعہ کتب، قلمی نسخے، تاریخی دستاویز، سماجیات، معاشیات، سیاسیات، سائنسی دنیا کے فارمولے، اجرام فلکی، موجودات، حیوانات، نباتات، اساطیر، منطق، فلسفہ، علم البشر، مافوق الفطرت عناصر، غیر انسانی مخلوقات، حشرات الارض، وغیرہ کا مطالعہ، مشاہدات یعنی OBERVATION مفروضات Hypothesis تخیل و تفکر، علمی گہرائی و گیرائی، متانت، صلاحیت، ذہنی پختگی، گہری سنجیدگی اور قیاس آرائیوں کی دنیا دراصل تحقیق کی دنیا اور تحقیق کے منہاج ہیں۔ تحقیق کے پروفیسر Bonamy کا قول ہے:

Research is the purest blessing that we know.

تحقیق ہیئت کے اعتبار سے ایک علم ہے تو ماہیت کے اعتبار سے ایک فن کا نام ہے۔ اگر سائنس نے ہمیں دو W یعنی کیوں Why اور کیسے How بخشتے ہیں تو تحقیق نے ہمیں ان دونوں کیساتھ کب when کہاں WHERE اپنے ورثے میں دیے ہیں۔ جس کے منہاج یا طریقۂ کار کی تقسیم دراصل زندگی کی تقسیم ہے۔ دنیا میں صرف ادب ہی زندگی کی ترجمانی کا ایک ایسا ذریعہ ہے جہاں زندگی اپنی تمام تر رعنائیوں اور برنائیوں کی کیفیت و کمیت کے ساتھ سمٹی ہوئی ہے۔ ارسطو اور افلاطون کے نظریات سے لے کر ہیگل کی جدلیت، فلسفۂ اضافیت، مارکسزم فرائڈزم، ایکسسٹینشلزم، دادازم، فیوچرزم، کیمونزم، کلاسزم، نیوکلاسزم، امیجزم، رومانی ازم سے لے کر فلسفہ وجودیت، ہیومانزم، اور ماڈرنزم تک کون سا ایسا شعبۂ حیات ہے جو ادب میں نہیں۔ ادب اگر زندگی کی تفسیر ہے تو تنقید ادب کی کسوٹی کا نام ہے اور تحقیق ادب میں صرف ماضی کی بازیافت ہی کا نام نہیں بلکہ حقائق کی تلاش کا فن بھی ہے

Research is an intellectual Activity which Focusses on establishing New knowledge and Discovering new truth concerning the basis of certain event or events with the purpose of furthering or verifying the existing knowledge in order to enable the Researcher the understand, predict, or control the events of the literature or world.

اگر تحقیق نہ ہوتی تو جیمس واٹ اور کولمبس پیدا نہ ہوئے ہوتے اگر تحقیق نہ ہوتی تو ماضی کے ساتھ حال اور مستقبل کا کوئی وجود نہ ہوتا۔ اگر تحقیق نہ ہوتی تو ہماری تہذیب و تمدن جامد ہو گئے ہوتے اگر گویشنا" نہ ہوتی تو وید کے یا اتروید کے کالین سمجھتا ئے سے ہم ناواقف ہوتے۔ اگر تحقیق نہ ہوتی تو مجھے یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ سائنس کا لفظ اپنی معنویت کھو چکا ہوتا۔ اگر تحقیق نہ ہوتی تو ہمارے کان حافظ، سعدی، جامی سے ناآشنا رہتے۔ امرا القیس سے کون واقف ہوتا ناظم حکمت، قاضی نذرالاسلام، پبلونرودا، شیکسپیر، کانٹ، ہیگل، پکاسو سارترے، رویندرناتھ ٹیگور، سور، تلسی، میر، غالب کا کوئی وجود نہ ہوتا۔ غرض ہماری تہذیب، تمدن، رہن سہن، رسم و رواج، تحقیق ہی کی رہینِ منت ہیں۔

" حقائق ان مچھلیوں کی طرح نہیں ہوتے جو مچھلی فروش کی دُکان پر رکھی ہوتی ہیں اُن کی مثال تو ایسی مچھلیوں جیسی ہے جو ایک بیکراں اور بعض اوقات دسترس سے باہر سمندر میں تیر رہی ہوں" (E.H. Car)

تحقیقی کام حقیقت میں جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ اس عمل میں اسکالر کو فن کار کے لکھے ہوئے قلمی نسخے، یادداشتیں، روزنامچے، خطوط، ڈائری، خود نوشت سوانح، قانونی دستاویز، معاصرین کی تحریریں، متعلقہ عہد کا ادب وغیرہ کی تلاش بھی کرنی ہوتی ہے

خشتِ اوّل گر نہد معمار کج
تا ثریا می رود دیوار کج

اس لیے موضوع کا انتخاب، تحقیقی طریقہ کار کی پہلی اسٹیج ہے۔ مواد کی فراہمی، مآخذ، مخطوطات، مطالعہ، مشاہدہ، سروے، سوالنامہ، اور Data Collection وہ طریقہ کار ہیں جس سے Research Methoding عبارت ہے۔ یوں تو دنیا میں جتنے علوم ہیں اتنے ہی تحقیق کے اقسام بھی ہیں۔ مثلاً سماجی تحقیق، سائنسی تحقیق، علم الانسان کی تحقیق، تاریخی تحقیق، اقتصادیاتی تحقیق۔ لیکن ادبی تحقیق کے تعلق سے تحقیق کو موٹے طور پر ہم تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلی خالص تحقیق یعنی Pure Research دوسری اطلاقی تحقیق یعنی Applied Research تیسری عملی تحقیق یعنی Action Research تحقیق کی ان تینوں اقسام کے لیے یکساں قسم کے طریقہ کار مروج ہیں۔ جو اس طرح ہیں۔

۱۔ مفروضہ : Hypothesis

مشاہدہ کو تحقیق کا رہنما کہا جاتا ہے۔ بقول:

An Hypothesis is a tentative generalization the validity of which remain to be tested. In its more elementry stages the Hypothesis may be hunch, Guess, imagination Idea or intuetion what so ever which becomes the basis of action or investigation.

محقق مفروضہ کے ذریعہ "سب کچھ" میں "شے کچھ" انتخاب کر لیتا ہے اور پھر مفروضے کے ذریعے دھیرے دھیرے حقیقت عیاں ہونے لگتی ہے۔ اس لیے تحقیق کے شجر میں مفروضہ کی حیثیت کونپلوں اور ٹہنیوں کی سی ہوتی ہے۔ جس طرح کونپل اور ٹہنی کے ذریعہ شجر کی ہیئت اور

ماہیئت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح مفروضہ بھی تحقیق کی ہیئت اور ماہیت میں رہنما کی حیثیت رکھتا ہے

مفروضات کے ذرائع Sources of Hypothesis

۱۔ ذاتی تجربات وذاتی ذرائع Individual sources

۲۔ خارجی ذرائع External sources

ذاتی تجربات وذاتی ذرائع میں اسکالر کی کاوش، خیالات، قیاس، اندازے، ادراک حواسِ خمسہ، اور تجربہ وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔

خارجی ذرائع یعنی External sources میں رسائل وجرائد، دیگر لوگوں کے تجربات تحقیقی مطالعہ وغیرہ ضروری قرار دیا جاتا ہے۔

تحقیقی طریقۂ کار Research Methodology کے ماہرین Goodi Hatt نے مفروضات کے ذرائع کو مزید چار حصوں میں تقسیم کیا ہے

۱۔ عام کلچر

۲۔ سائنسی نظریہ

۳۔ Analogy

۴۔ ذاتی تجربہ

مفروضات کو تجربہ کی بنیاد پر پرکھنے کے طریقۂ کار Research Design بھی کہا جاتا ہے۔ جس میں درج ذیل امور شامل ہیں۔

۱۔ تحقیق کا موضوع : Topic of Research

۲۔ مطالعہ کی نوعیت : Nature of Study

۳۔ تعارف وتمہید : Introduction of Background

۴۔ مقاصد Objectives

۵۔ مطالعہ کا سماجی، تہذیبی، ثقافتی اور جغرافیائی میلان

Social culture political and geographical contest

۶۔ تصورات اور وقت کا تعیّن Concept and period indication

۷۔ مواد فراہمی کی بنیاد

Basis of selection of Data and Techniques of collection

۸۔ تجزیہ اور وضاحت　Analysis and interpretation

۹۔ سروے، وقت اور مالی اثاثہ　Survey, period, time and many

تحقیق کے مفروضاتی طریقۂ کار　Hypothesis Method　ہی ہیں (خاکہ سازی)
ریسرچ ڈزائن کا شمار بھی کیا جاتا ہے۔

ریسرچ ڈیزائن کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ Exp:iratary Research Design

۲۔ Descreptive Research Design

۳۔ Diagnostic Research Design

۴۔ Experimental Research Design

خاکہ سازی تحقیقی طریقۂ کار میں حیثیت اوّل کی حیثیت رکھتی ہے۔ مفروضات کے ساتھ ساتھ تحقیق کے منہاج میں مشاہدہ کا بڑا دخل ہے۔ جس سے تحقیقی طریقۂ کار میں قدم قدم پر ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ مشاہداتی طریقۂ کار تحقیق کا اہم اور جدید طریقہ ہے۔

"Observation is a most Modern Research Techniques

Encyclopedia of LiteratuRE P. No.309

یہاں تک کہ سائنس بھی مشاہدہ Observation سے شروع ہوتی ہے اور اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر پھر مشاہدہ کی طرف مراجعت کر جاتی ہے۔ بقول Hatt

Science begins with observation and must ultimately return to observation for its final validation

Method in social Research Goodi and Hatt P.N. 119

مشاہدہ کو عام معنی میں آنکھوں کے ذریعہ سوچنا بھی کہا جاتا ہے C.A. Maser کا کہنا ہے کہ:

In the strict sense observation implies the use of the eyes, and thinking through the eyes rather then years and the voice.

جبکہ گالٹنگ کے قول کے مطابق :

Observation includes all forms of sense-perception use in the recording of Responses, as they empling one our senses. P.No. 179-80

(بحوالہ: راجنیک وگیان میں انوسندھان پراودھان۔ ڈاکٹر۔ ایس۔ ایل ورما ص، ۷۹۔ ۸۰

مشاہدہ میں حسی اوراک اور ذہانت کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ مشاہدہ کو ہم دو حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں۔

۱۔ براہ راست یا بالواسطہ مشاہدہ Direct observation

۲۔ بلاواسطہ مشاہدہ Indirect observation

براہِ راست مشاہدہ میں محقق، واقعات یا حقائق کو پہلی بار دیکھتا ہے یا محسوس کرتا ہے جبکہ بلاواسطہ مشاہدہ میں وہ خبر رساں ذرائع پر عمل کرتا ہے۔ لیکن نوعیت کے اعتبار سے دونوں میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ دونوں ایک دوسرے میں مدغم ہوجاتے ہیں۔

سوالنامہ کو بلا واسطہ مشاہدہ Indirect observation میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ لہٰذا سوالنامہ بھی مشاہدہ ہی کا ایک جزو ہے جسے ہمارے اردو کے محققین نے تحقیق کا ایک علیحدہ طریقۂ کار بتایا ہے۔

براہِ راست مشاہدہ کی اقسام <u>Kinds of Direct observation</u>

۱ uncontrolled observation یعنی جو قابو سے باہر ہو

۲ controlled observation یعنی جو قابو اور اختیار میں ہو

۳ Participant observation

۴۔ Non participant observation

۵۔ Quais participant

۱۔ uncontrolled observation میں اگر کوئی اسکالر مخطوطات، قلمی نسخہ، یا ادبی کتب کا مطالعہ یا شخصی تجزیہ کر رہا ہے تو اسے اپنے آپ ہی پر اعتماد رہنا چاہیئے۔ اگر اسکالر کی خود اعتمادی ختم ہو جاتی ہے تو وہ Uncontrolled observation کہا جائے گا۔ تحقیق کے اس طریقۂ کار میں تخلیق، یا قلمی نسخہ کے صحیح یا غلط ہونے کی جانچ اور کوشش نہیں کی جاتی نتیجتاً تحقیق کا م اختیار سے باہر ہوتا چلا جاتا ہے۔

۲۔ controlled observation صحیح سمت میں جا رہا ہے اور اس سمت کا آسانی سے تعین ہو رہا ہے تو اُسے Control observation کہا جاتا ہے۔ ایسا کرنے کے لیے ایک لائحہ عمل اور ایک پلان مرتب کرنا ہوتا ہے۔ اس میں مختلف آلات مثلاً کیمرہ، ٹیپ ریکارڈر، فلم وغیرہ کا استعمال ہوتا ہے۔ گویا مشینی آلات سے تحقیقی کام میں کنٹرول کیا جاتا ہے۔ جب کہ محقق اپنے آپ کو اتنا چھپا لیتا ہے کہ اُسے جماعت کے رُکن کی شکل میں قبول کر لیا جائے اس طریقۂ کار کو استعمال کرنے کے لیے یہ تجربہ ضروری ہے کہ نہ صرف محقق اور اسکالر ہی یہ محسوس کرے کہ وہ اجتماعی زندگی میں سانس لے رہا ہے۔ بلکہ جماعت کے افراد بھی اسکالر کے بارے میں ایسا ہی محسوس کریں۔ participant observation کا استعمال سب سے پہلے ۱۹۲۴ء میں لڈمین نے کیا لیکن اب اس کا استعمال ریسرچ کے لیے عام ہو گیا ہے۔ علم کے مختلف شعبوں میں اس کا استعمال برق رفتاری سے بڑھتا جا رہا ہے کیونکہ اس کے ذریعہ محقق یا اسکالر کسی بھی تخلیق کا براہِ راست عمیق مطالعہ Intensive کرتا ہے۔ چنانچہ اس طریقۂ کار کے ذریعہ تحقیقی مرحلہ پُر مقصد اور معیاری Objective and standardige ہو جاتا ہے۔

۴۔ Non participant observation کے تحت محقق جماعتی نظام میں حصہ نہیں لیتا بلکہ ایک نیوٹرل منظر نامہ بنا کر تحقیق کرتا ہے۔ اس طریقۂ کار کا اطلاق ادب پر کم اور سیاست پر زیادہ ہوتا ہے۔ حکمرانوں کی خفیہ میٹنگ اس طریقۂ کار میں شامل کی جا سکتی ہیں۔

۵۔ Quais-participant میں کوئی مشاہدہ Participant یا Non participant نہیں ہوتا لیکن دونوں کو ملانے کے بعد Co-ordination یعنی شبیہہ (پیکر) سازی کی جاتی ہے۔ اس کے ذریعہ Image building یعنی جوڑ پیدا کرنے کی ضرورت ہوتی ہے یا پیدا کی جاتی ہے۔

Indirect Observation

بلاواسطہ مشاہدہ

بلاواسطہ مشاہدہ میں ایک Layman بھی مددگار ثابت ہوسکتا ہے۔ کیوں کہ مشاہدہ کا Indirect طریقہ بالواسطہ نہ ہوکر بلاواسطہ ہوتا ہے۔ مخطوطات، قلمی نسخے، دیوان یا آؤٹ آف پرنٹس یا نایاب تصانیف کے لیے عینی شواہد کی بھی تلاش رہتی ہے۔ کیونکہ مشاہدہ کا تعلق داخل سے نہ ہوکر خارج سے ہوتا ہے۔ اس لیے عینی شواہد افراد کی معلومات، اُن کے مشاہدات، و تجربات اور اندازے بھی تحقیق کی سمت و رفتار متعین کرتے ہیں۔ انٹرویو بلاواسطہ مشاہدہ طریقۂ کار ہی کا ایک جزو ہیں۔ انٹرویو کے ذریعہ ایک اجنبی شخص سے گفتگو کی جاتی ہے اور بالمشافہ گفتگو کے دوران اُس کے نفسیاتی اعتبار سے مشاہدہ یعنی Observation کی طرف رجوع کیا جاتا ہے نتیجۃً کچھ پوشیدہ حقائق ضرور سامنے آتے ہیں۔ بقول گوڈے:

Interview is fundamenatly a process of social and litral interaction.

انٹرویو دو افراد کے درمیان Interaction یعنی جوڑ کا نام ہے۔ انٹرویو کے نوعیت کے بارے میں Young کہتا ہے کہ:

the interview may be a regarded as a systematic Method by which one person enter more or less imaginatively into the inner life of another who is generally a comparative stranger to him."

انٹرویو کو کاموں کی نوعیت اور اس کے طریقۂ کار کے اعتبار سے مختلف حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً:

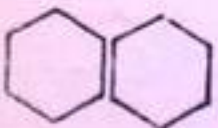
۱۔ Diagnostic Interview
۲۔ Treatment Interview
۳۔ Research Interview
۴۔ Formal Interview
۵۔ Free Association Interview

۶۔ Objectivefying Interview

ریسرچ کے طریقۂ کار میں انٹرویو کے ساتھ ساتھ DATA COLLECTION اور سروے
(کیٹلا کنگ) کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ میں اسے تحقیق کے طریقۂ کار میں سائنٹفک میتھڈ کا نام دیتا ہوں
DATA COLLECTION سروے یعنی (کیٹلا کنگ) کا کام صرف مخطوطات اور مآخذ
کی چھان بین ہی نہیں ہے۔ بلکہ اس میتھڈ سے ادارے بھی وجود میں آتے ہیں۔ قصر علم جس میں آپ
ہم موجود ہیں۔

صاحبزادہ شوکت علی خاں صاحب کی ذاتی کوشش و کاوش اور Team Work
کا نتیجہ ہے کہ آج یہ ادارہ مولانا آزاد عربک، فارسی ریسرچ انسٹی ٹیوٹ نہ صرف راجستھان ہی بلکہ
بین الاقوامی سطح پر اپنی پہچان بنائے ہوئے ہے۔ میں شوکت صاحب کے اس تحقیقی طریقۂ کار کو
سائنٹفک میتھڈ کا نام دیتا ہوں۔ سروے میتھڈ سے صرف گراں قدر اور بیش بہا ادب ہی کا اضافہ
نہیں ہوتا بلکہ ادارے بھی وجود میں آتے ہیں۔

تحقیق اگرچہ "ماضی کی بازیافت" کا نام ہے۔ اگر "طلب صادق" اور "سعی تمام" کا جذبہ
اسکالر کے ذہن میں ہو تو ہوش مند اسکالر کے لیے تحقیق کی راہیں خود بخود ہموار ہوتی چلی جاتی ہیں

بہر کارے کہ ہمت بستہ گردد
اگر خارے بود گلدستہ گردد

اکیسویں صدی میں ادب کے تقاضے

ادب، نسلِ آدم کے ارتقا کی ایک ایسی تاریخ ہے جس میں سنوں کے علاوہ سب کچھ صحیح ہوا کرتا ہے ہر صدی کے ادب میں وہ صدی سانس لیتی نظر آتی ہے۔ زمانہ اور وقت کے ساتھ ساتھ زندگی کی اقدار بدلتی رہتی ہیں، کھان پان، رہن سہن، جغرافیائی حالات، ملبوسات برتاؤ وغیرہ سب چیزیں اپنے عہد کے مطابق ہوتی ہیں لیکن بیسویں صدی کے لیے روس کے مفکر ٹرانسکی نے کہا تھا کہ :

"جو شخص بیسویں صدی میں پیدا ہوا ہے اس نے پیدائش کے لیے بہت غلط وقت چنا ہے"

ٹرانسکی کے محولہ بالا فقرے میں کتنا خوف و ہراس سراسیمگی سماجی انتشار کھوکھلاپن، دہری شخصیت حیوانیت اور سماجی نابرابری پوشیدہ ہے یہ خوف و ہراس سراسیمگی اور سماجی نابرابری بھی انسان ہی کی پیدا کردہ ہے آج بھی اگر کوئی شخص اپنے آپ کو سدھارنے کی کوشش کرے تو یہ کہاوت کہ "نیچر بھی ان کی مدد کرتا ہے جو اپنی مدد آپ کرتے ہیں" صحیح ثابت ہوسکتی ہے۔ ادب بھی زندگی کی ترجمانی کا نام ہے اس لیے ایک ادیب اپنے عہد کے حالات سے انحراف نہیں کرسکتا۔ ظاہر ہے کہ خطِ استوا کے دوسری طرف رہنے والے لوگ سورج کو جلال کی علامت سمجھتے ہیں جبکہ دوسری طرف جہاں کئی مہینوں تک رات رہتی ہے سورج جمال کی علامت ہے لہٰذا ادب میں دونوں تقاضے ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ کیونکہ زندگی کے تقاضے ہی دراصل ادب کے تقاضے ہوا کرتے ہیں اس کی ایک مثال یوں بھی پیش کی جاسکتی ہے کہ میرؔ کے زمانہ میں (اٹھارویں صدی میں) سماجی مساوات اور حقوقِ ہمسایہ یوں ادا ہوتے تھے۔ بقول میرؔ۔

جو اس شور سے میرؔ روتا رہے گا
تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا

لیکن آج سماجی اور ہمسایہ کا تصور شاعر اس طرح بیان کرتا ہے کہ :

میرے گھر میں کہرام ہوتا رہا
میرا ہمسایہ مگر سوتا رہا

ایسا ہرگز نہیں ہے کہ زندگی تمام تر بدل گئی ہے بلکہ انسان نے یہ ترقی بھی کی ہے کہ زمین اور آسمان کے قلابہ ملانا اب مبالغہ نہیں حقیقت ہے بیسویں صدی کا شاعر اگر ایک طرف دھرتی پہ ہل چلاتے ہوئے کسان کی ترجمانی کرتا ہے تو دوسری طرف ادب ان سیاحوں کے ذہن کی بھی ترجمانی کر رہا ہے۔ جو زمین کے حسن کو کشش ثقل سے آزاد ہو کر دیکھ رہے ہیں۔ نتیجتہً تخلیق کار کے اسلوب اور امیج میں بھی نمایاں فرق نظر آتا ہے سائنس کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنے ماضی کو بھول جائے لیکن ادب روایت سے گریز کر کے ترقی نہیں کر سکتا ڈاکٹر محمد حسن کی ایک نظم دیکھیے۔

گلوب

کل ہی نیا گلوب لایا تھا
بچے اسے فٹ بال بنا کر کھیلے
آخر کار اسے توڑ دیا
اب جوڑنے بیٹھا تو
دونوں سرے سخت ہو گئے
ایک سرا دوسرے سرے سے ملنے کو تیار ہی نہیں ہوا
آخر تنگ آ کر اسے پھینک دیا
اب یہ گویا بھیک کے دو پیالے ہیں
جو کسی ایسے کی راہ دیکھ رہے ہیں
جو انھیں آ کر جوڑے

اس نظم کے ذیل ہی کہا جا سکتا ہے کہ شعر و ادب میں افادیت کا عنصر بہت تیزی سے سرایت کر رہا ہے جو ادب کے لیے نیک فال بھی ہے۔

ایک زمانہ تھا جب حالی اور آزاد جدید شاعر تسلیم کیے جاتے تھے اور آئن اسٹائن کا نظریہ اور ڈراون کی تھیوری کا ذکر بڑے ذوق شوق سے کیا جاتا تھا۔ ۱۹۳۶ء میں دو عالمی جنگوں کے درمیان جب ترقی پسند تحریک وجود میں آئی تو اس نے ادب کو سماج اور زندگی سے جوڑا لیکن حلقہ ارباب ذوق کے زیر اثر کچھ ادیب ایسے بھی سامنے آئے جو زندگی کے داخلی پہلو کے بجائے خارجی پہلو پہ

زور دیتے رہے ۱۹۶۰ء کے بعد فلسفۂ وجودیت نے زور پکڑا لہٰذا کامو اور سارتر ادیبوں کے محبوب و مرغوب موضوعات رہے لیکن آج ادب میں دادا ازم، فیوچرزم، کیوبزم، ریلزم، سرریلزم، مارکسزم، فرائڈزم، سمبالزم، ایجزم، اور ماڈرنزم کا بیان بکثرت موجود ہے

اگر فکشن میں داستان کے ارتقائی شکلوں کے دوسرے نام ناول، افسانہ، ڈرامہ اور مختصر افسانہ قرار دیے گئے تو غزل، رباعی، قطعہ، نظم، اب آزاد غزل، آزاد نظم، نثری نظم، نثم، آزاد رباعی آزاد قطعہ ہو گئے۔ ترسیل و ابلاغ کی فراوانی نے جہاں دوریوں کو کم کیا ہے وہیں دوسری طرف مشینی آلات نے مروت کے احساس کو بھی کچل دیا ہے اب تخلیق کار جلوت سے خلوت اور زندگی کی بھول بھلیوں میں چلا گیا ہے جہاں نتیجہ صرف صفر ہے۔

اب بیسویں صدی کا اختتام قریب ہے اور اکیسویں صدی کی آمد آمد ہے۔ لہٰذا زندگی کے ہر شعبے میں ردِ تعمیر DECONSTRUCTION اور رد و قبول کا سلسلہ جاری ہے۔

کچھ عرصے قبل ادب کے تعلق سے یہ قول مشہور ہوا تھا کہ "خدا کا قتل ہو گیا ہے" لیکن اکیسویں صدی میں یہ دونوں قول تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ اپنائے جائیں گے کہ خدا اور انسان اپنی جگہ موجود ہے خدائی اور انسانی تقاضوں کا احساس گم ہو گیا ہے ان تقاضوں کی از سرِ نو تشکیل اکیسویں صدی کا لائحۂ عمل ہو گا۔

ادب فیشن، فارمولا بازی اور نئے پن کو قبول تو کرتا ہے۔ لیکن یہ فیشن فارمولا بازی اور جدت ادب کے لیے اضافی حیثیت رکھتی ہیں لیکن جو ادیب ادب کی اضافی حیثیت کو اولیت دیتے ہیں وہ صحیح معنوں میں ادب کی ہیئت و ماہیت و حقیقت اور اس کے تقاضوں سے واقف نہیں ہوتے یا واقف ہونا نہیں چاہتے۔

بیسویں صدی کے اختتام کے ساتھ ساتھ ادب میں داخلی تقاضوں کے بجائے خارجی تقاضوں پر زیادہ زور صرف ہو رہا ہے جس کی ایک سچی تصویر کسی شاعر نے اس طرح کھینچی ہے۔

سڑک پر چلتے پھرتے دوڑتے لوگوں سے گھبرا کر
کسی چھت پر مزے سے بیٹھے بندر دیکھ لیتا ہوں

لیکن اکیسویں صدی میں زندگی کے تقاضوں کا بھرپور احساس ہونا ضروری ہے یہ تقاضے خواہ نثری اصناف میں ہوں یا شعری اصناف میں ادب کی اصناف کے تمام تخلیق کاروں کو زندگی کی از سرِ نو تشکیل کرنی ہو گی۔ کیونکہ آج کا قاری اور تخلیق کار دونوں ہی سکون کی تلاش

ہیں ہیں، لیکن سکون ناپید ہے دنیا کے کارخانہ ہیں۔ امریکی ادب تک ہیں سکون اور انسانیت کی تلاش کی جارہی ہے سائنس کی ترقی سے وہاں کا پورا معاشرہ اور سماج سہما ہوا ہے۔ امن اور سکون کی تلاش ہیں لوگ ملک در ملک بھٹک رہے ہیں بقول خورشید الاسلام آج کا تخلیق کار خوشی اور غم دونوں کو اس طرح گلے لگائے ہوئے ہے کہ کسی بھی قیمت پر اس کو فروخت کرنا نہیں چاہتا ان کی ایک نثری نظم ہی ملاحظہ فرمائیے:

ان کے پاس خوشی ہے
لیکن اسے کوئی
خرید نہیں سکتا
ہمارے پاس غم ہیں
لیکن ہم اسے
بیچ نہیں سکتے

انسانی تہذیب و تمدن کے ساتھ ادب بھی ارتقائی منازل طے کرتا ہے۔ لہٰذا اکیسویں صدی کا ادب بھی اپنے عہد کا ترجمان ہوگا۔ ہر عہد میں جدیدیت ایک رجحان کی شکل ہی ادب ہیں شامل رہی ہے۔ لہٰذا جدیدیت کوئی شجر ممنوعہ نہیں بلکہ یہ نئے موسموں کی نئی فصل کا نام ہے اب دیکھنا یہ ہے کہ جدیدیت کا رجحان اکیسویں صدی میں کون سی تحریک کو جنم دیتا ہے۔ اکیسویں صدی کے دیہات میں رہنے والا ایک شخص جب بڑے شہروں ہیں گھوم کر واپس اپنے گاؤں گیا تو لوگ شہری زندگی کے بارے ہیں سوالات کی بوچھار کرتے رہے لیکن اس نے نہایت سنجیدگی سے جواب دیتے ہوئے کہا کہ بڑے شہروں ہیں میں نے یہ دیکھا کہ سب لوگ چاروں سمتوں بھاگے جارہے تھے۔ ایک شخص نے سوال کیا کہ پھر کیا ہوا؟ تو اس نے جواب دیا کہ ہونا کیا ہے شام تک سارا شہر خالی ہو گیا ہوگا۔ یہ لطیفہ اکیسویں صدی کے ادب کی پیش گوئی بھی ہو سکتا ہے؟ . . . . .

ادب برائے زندگی

اردو میں "ادب برائے زندگی" کی روایت تلاش کرنے کے لیے ہمیں پچھلے سو سال کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔ اردو ادب (شاعری) عہدِ طفلی میں صوفیوں کی گود میں کھیلا۔ بعد میں مغلوں نے صوفیوں سے اسے لے لیا۔ اس دور میں کوئی "شہر آشوب" کا رونا روتا ہے تو کوئی درباداری میں مصروف ہے۔ کوئی تخلیق کار خالقِ مطلق کی فکر میں غلطاں ہے تو کوئی خودی میں گم ہے۔ کوئی عرفانِ حقیقی کا خواہش مند ہے۔ غدر ۱۸۵۷ء کے ہنگامے نے اردو ادب کو ایک نیا موڑ دیا۔ اس کے بعد پہلی جنگ عظیم کی تباہ کاریوں نے ہندوستان اور بیرونِ ہندوستان کے تخلیق کاروں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اب گویا ہندوستان زرعی ملک سے صنعتی ہونے لگا۔ اس درمیان جرمن، جاپان، اٹلی وغیرہ میں نازیت اور فسطائیت کی نشو ونما ہوئی تو امریکہ انگلستان اور فرانس کی استعماری پالیسیوں نے زور پکڑا۔ تیسرا گروہ روس کے انقلابِ عظیم اور اشتراکیت سے متاثر ہو رہا تھا۔ غلام ممالک غلامی سے آزاد ہونے کے خواہاں تھے۔ اسی زمانہ میں (۱۹۳۶ء میں) دنیا کے ادیبوں نے بھی سنجیدگی سے سوچا اور ادب کو ادب برائے ادب کے بجائے ادب برائے زندگی کا آئینہ دار بنانے کی کامیاب کوشش کی۔ فسطائیت کے بڑھتے ہوئے سیلاب کو روکنے کے لیے ساری دنیا کے مزدوروں، غریبوں اور مفلوک الحال لوگوں کی فلاح و بہبودی کے لیے ادب کو ذریعہ بنایا گیا انہیں خیالات کی باضابطہ تشکیل کے لیے میکسم گورکی، مالرو، ملک راج آنند، ای ایم فارسٹر اور دوسرے منفرد ادیبوں کے ذریعہ ایک انجمن کا قیام عمل میں آیا۔ جس کا نام "انٹرنیشنل ایسوسی ایشن فار دی ڈیفنس آف کلچر اگینسٹ دا فاشزم" رکھا گیا۔ جس کے اغراض و مقاصد بیان کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ:

"ہندوستانی سماج میں بڑی بڑی تبدیلیاں ہو رہی ہیں پرانے خیالات اور معتقدات کی جڑیں ہلتی جا رہی ہیں اور ایک نیا سماج جنم لے رہا ہے۔ ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں ہونے والے تغیرات کو الفاظ اور ہیئت کا لباس دیں اور ملک کو تعمیر و ترقی کے راستے پر لگائیں۔ ہندوستانی ادب قدیم تہذیب کی تباہی کے بعد زندگی کی حقیقتوں سے بھاگ کر رہبانیت اور بھگتی کی پناہ میں جا چھپا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ وہ بے روح اور بے اثر ہو گیا ہے۔ جذبات کی نمائش عام ہے۔ عقل و فکر کو یکسر نظرانداز کر دیا گیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ادب کو زندگی اور واقعیت کا آئینہ دار بنایا جائے جس سے ہم اپنا مستقبل روشن کرتے ہوئے ہندوستان کی تہذیبی روایات کا تحفظ کر سکیں، نئے ادب میں زندگی کی بنیادی حقیقتوں کے احترام کے ساتھ بدحالی، سماجی پستی، اور سیاسی غلامی کے مسائل کو بیان کر کے اتحاد اور یکجہتی اور مساوات کی قوت پیدا کر سکیں۔"

(ترقی پسند تحریک صفحہ ۱۱۲)

دوسری طرف ادب برائے ادب اور ادب برائے فن کا نظریہ بھی اپنے نقطۂ عروج پر تھا۔ اس نظریہ کے حامیوں کے خیال میں ادب صرف ایک تخلیقی عمل ہوتا ہے جس میں تخلیق کار کی ذات اور شخصیت ہی مقدم ہوتی ہے۔ بعد میں یورپ کے کچھ ادیبوں نے ادب برائے ادب کے تحت یہ تسلیم کیا کہ ادب کا مقصد انسانی اقدار سے نہیں بلکہ اُس کے ذاتی تجربات اور مشاہدات سے ہوتا ہے۔ اس کے برعکس میتھو آرنلڈ نے ادب کو زندگی کی تشریح اور تفسیر قرار دیا۔ اس طرح ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی میں داخلیت اور خارجیت کے ذریعہ فرق کیا جانے لگا۔ کچھ تخلیق کار ادب کو شخصیت کا اظہار سمجھنے لگے تو کچھ ادب کو شخصیت سے فرار۔

ایک زمانہ تھا جب ادب میں مافوق الفطرت عناصر کا بیان اور مبالغہ آرائی کو زندگی کی نئی جہت سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ لیکن آج کے ادب میں زمین اور آسمان کے قلابے ملانے کے بجائے ادب اُن سیاحوں کے ذہن کی بھی ترجمانی کر رہا ہے۔ جو کشش ثقل سے آزاد ہو کر زمین کے حسن کو دیکھتے ہوئے دھرتی پر ہل چلاتے ہوئے کسان کے ذہن کی بھی ترجمانی کر رہا ہے۔ قدیم ادب کی لفظیات مثلاً بلبل و آشیانہ، شمع و پروانہ، لب و رخسار، کنگھی چوٹی، سرمہ مسّی، دار و رسن، اب جدید ادب اور نئی زندگی کے لیے پرانی علامات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ زندگی ایک مکمل اکائی ہونے کے ساتھ ساتھ

تنوع اور رنگارنگ بھی ہے اس لیے آج جب ادب کے ساتھ زندگی کا استعمال کیا جاتا ہے تو انسان کے انفرادی اور داخلی تقاضوں کے ساتھ ساتھ، سماجی زندگی اور اس کے مظاہر کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ اب ادب برائے زندگی کے ساتھ مافوق الفطرت عناصر کے بیان کے بجائے سائنس کی نئی نئی اختراعات کا اظہار بھی ہو رہا ہے۔

ایک ڈرامہ کا کردار تنخواہ قلیل اور کنبہ بڑا ہونے کی وجہ سے خودکشی کر لیتا ہے۔ ڈاکٹر کی رپورٹ کے مطابق اس کی موت زہر کھانے سے ہوئی۔ لیکن حقیقت میں اس کی موت کی اصل وجہ غربت ہے لیکن ڈاکٹر اپنی رپورٹ میں موت کا سبب غربت یا افلاس لکھتا ہے تو اس کا یہ عمل غیر سائنسی قرار دیا جائے گا۔ جبکہ ایک ادیب موت کی وجہ غربت بتائے گا تو کوئی مبالغہ نہیں ہوگا۔ اگر ایک ڈاکٹر اعضا کی ساخت کو بتانے کے لیے خوردبین کا سہارا لیتا ہے جس میں چھوٹی چیز بڑی ہو کر نظر آتی ہے لیکن ایک عام آدمی چھوٹی چیز کو اگر بڑی تسلیم نہ کرے تو یہ عمل بھی غیر سائنسی ہوگا۔ جبکہ ڈاکٹر نے خوردبین کا سہارا اس لیے لیا کہ وہ حقیقت کو سمجھنا چاہتا ہے۔ اسی طرح کوئی شاعر یا ادیب زندگی کے حقائق کو بتانے کے لیے شاعری، افسانہ، ناول یا ڈرامہ کا سہارا لیتا ہے تو یہ مبالغہ نہیں بلکہ حقیقت بیانی ہے۔ مثلاً ایک شاعر سورج کی کرنوں کو سورج کی زبان بتاتے ہوئے کہتا ہے کہ:

یوں وقت نے نچوڑ لیا جسم سے لہو

پانی کو جیسے چاٹ لے سورج زبان سے

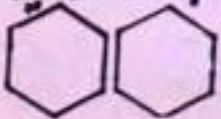
شاعر کا یہ بیان مبالغہ نہیں بلکہ حقیقت ہے جو ادب برائے زندگی کا بنیادی مقصد ہے ادب، تغیر کے اسی عمل کے اظہار کا ایک روپ ہے۔ آج انسانی زندگی کی بدلتی ہوئی اقدار، اس کے مسائل اور فکر و احساس کے پیچیدہ رشتوں کے بیان کے لیے نئے نئے تجربے، نئے میڈیا اور آلات کا استعمال ہو رہا ہے۔ ادب برائے زندگی کے تحت ادب نہ صرف سیاست، فلسفہ، نفسیات، سماجیات کو موضوع بنا رہا ہے۔ بلکہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے آپسی رشتے سے نئی نئی جہتوں سے بھی روشناس ہو رہا ہے۔

ہمارا مشاہدہ ہے کہ زندگی بسر کرتے ہوئے ہم بہت سے جذبوں سے گزرتے ہیں۔ بہت سے ادھورے تجربوں سے ہمیں واسطہ پڑتا ہے۔ نامعلوم احساس ہمارے باطن میں جنم لیتے ہیں۔ محبت، نفرت اور بغاوت کے جذبے ابھرتے ہیں۔ لیکن یہ سب عام طور پر گونگے اور بے نام ہوتے ہیں اور محسوس کرنے کے باوجود ہم انہیں پوری طرح محسوس نہیں کرتے، جب ان جذبوں ،

تجربوں اور محسوسات سے ہمارا واسطہ کسی ناول، افسانہ، ڈرامہ، شاعری یا مضمون کے ذریعے سے پڑتا ہے تو ہمیں اپنے بھولے ہوئے تجربے یاد آجاتے ہیں۔ ہمارے سوئے ہوئے جذبے زندہ ہو جاتے ہیں اور ہم صحیح معنوں میں اُن کا ادراک حاصل کر لیتے ہیں اور یہ تجربے اور یہ جذبے، یہ احساسات ہمارے شعور کا حصّہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح ہم ادب کے ذریعے زندگی میں نئے معنیٰ تلاش کر لیتے ہیں۔
اس طرح سعدی، حافظ، رومی، گوئٹے، ٹالسٹائے، ناظم حکمت، رویندر ناتھ ٹیگور، نظیر، اقبال، اور فیض کے تجربے میرے اور آپ کے تجربے بن جاتے ہیں۔ بقول مارسل پروست:

"ہماری اصل زندگی ہم سے اوجھل رہتی ہے ادب کا کام یہ ہے کہ وہ ہمارے سامنے لائے اور خود ہمیں اس سے واقف کرائے۔"

اسی طرح برگساں کا تصورِ زماں، فرویڈ کا تصورِ خواب، یونگ کا نظریۂ لاشعور، آئن اسٹائن کا نظریۂ اضافت، مارکس کا جدلیاتی و تاریخی مادیت، سارترے کا فلسفۂ وجودیت، ڈی۔ ایچ لارنس کا اور مارسل پروست کا شعور کی رو، ایزرا پاؤنڈ کا امیجزم، ملارمے کا سمبالزم، یہ وہ نظریات ہیں جن کا استعمال ادب برائے زندگی کے تحت شعوری یا لاشعوری طور پر ہو رہا ہے۔

" ایٹم کے ٹوٹتے ہی زندگی ریزہ ریزہ ہو چکی ہے۔ اقدار یکسر بدل گئی ہیں۔ انسانی گردن کی شاخ پر اب نہ وہ پُرانا پہرہ ہے اور نہ دل کے اندر وہ اُبھرے جذبات، زندگی اور جذبات اب تہہ در تہہ ہو گئے ہیں۔ کوئی انکار نہ خالص انکار ہے نہ کوئی اقرار خالص اقرار ہے۔ اب اقرار انکار اور انکار اقرار ہوا کرتا ہے۔ جنگ کا مفہوم صلح اور صلح کا مفہوم جنگ ہونے لگا ہے۔ اس لیے الفاظ و خیالات میں پورب اور پچھم کا رشتہ ہو کر رہ گیا ہے۔ فکر و نظر کے سارے سانچے بدل گئے ہیں اور حد یہ ہے کہ کوئی قدر مطلق اور جامد نہیں رہ گئی ہے۔ زندگی اب خانقاہوں، حکیموں کے مطب، مساجد اور منادر، گرجا سے نکل کر کارخانوں، یونیورسٹیوں اسپتالوں، کلبوں اور پارلیامنٹ کے ایوانوں میں در آئی ہے۔ لہٰذا ادب میں ضرورت اس بات کی ہے کہ ساری دنیا کو داخلی اور خارجی پہلو سے دیکھا جائے کیونکہ خارجی حقیقت کا اثر جو ہم پر پڑتا ہے وہ داخلی بن جاتا ہے اسی طرح ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کا تصادم دنیا کی ہر زبان کے ادب میں دیکھنے کو ملتا ہے لیکن آج وقت کا تقاضہ یہ ہے کہ ہم مساوات، یک جہتی، امن و آشتی اور ملک کی سالمیت اور اس کی بہبودی کے لیے ادب کا استعمال کریں۔

ہم عصر اردو نظم
ترقی پسند روایت سے جدیدیت تک

ترقی پسند تحریک "ترقی پسند" پہلے ہے تحریک کی حیثیت ثانوی ہے! لیکن جو حضرات ترقی پسندی پر "تحریک" کو اوّلیت دیتے ہیں ادب کی کسی مخصوص جہت کو پیش کرتے ہیں۔ ادب اور شاعر کی ایک ارتقا پذیر تاریخ رہی ہے۔ لہٰذا عصری آگہی کے تعلق سے ادب میں جو رجحانات و میلانات آئے ہیں۔ ہمیں فراخ دلی سے خوش آمدید کہنا چاہیے۔ کسی بھی زبان کے ادب میں جب محدود نقطۂ نظر کے لوگوں کی تعداد بڑھ جاتی ہے تو ادب اور ان لوگوں کو سستی شہرت تو مل جاتی ہے لیکن ثبات، استقامت، انفرادیت، افادیت کے ساتھ ساتھ دُوری شہرت سے دُور ہو جاتے ہیں۔

مَیں ادب میں نہ تحریکیت کا قایل ہوں اور نہ جدیدیت کا۔ جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے یہ رجحان ادب کے ہر عہد میں موجود رہا ہے۔ دراصل ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں ایک ہی نام ہیں۔ صرف اسلوب کا فرق ہے۔ ادب کے بیشتر تخلیق کار یا فن کار اپنے منفرد لب و لہجہ اور اسلوب کی بنیاد پر اپنا ایک مقام بنا لیتے ہیں۔ لیکن ایک عام قاری یا مبتدی تخلیق پڑھ کر یا سُن کر جب ضرورت سے زیادہ تاثرات کی رَو میں بہہ جاتا ہے تو ایک جماعت بننا شروع ہو جاتی ہے۔ ایک دوسرا فن کار جب اپنی فکر و نظر اور ذہانت سے اپنے ایک مخصوص رنگ میں متاثر کرنے لگتا ہے تو ایک اور جماعت وجود میں آجاتی ہے لیکن ادب میں ایسے فن کار بھی ہوئے ہیں جو اپنی ڈگر سے الگ لکھنے اور پڑھنے کی تلقین کرتے ہیں لیکن ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے۔

تمام نثر شاعری اور ادب کا نام مارکسیت نہیں یا فرائڈزم کا نام ادب نہیں اور نہ ہی وجودیت اور اظہاریت کے بعد ادب کے میلانات و رُجحانات کا در بند ہوا ہے اور نہ ہی فکر و نظر کی نیرنگیوں کی چمک دمک ماند ہوئی ہے جس طرح نئے نئے ملبوسات اختیار کرنے سے کوئی شخص ملبوساتی شخص نہیں ہو جاتا کیوں کہ وہ شخص پہلے ہے، دیگر خارجی اشیا ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔ اُسی طرح ادب کی کوئی بھی صنف، صنف پہلے ہوتی ہے۔ جدید یا ترقی پسند یا نئی بعد میں۔ اس خیال کے پیشِ نظر

اگر ہم اُردو نظم کو اُردو نظم ہی کہنے کے قایل رہیں تب یقیناً یہ صنف اپنا بین الاقوامی مقام بنا سکتی ہے۔ شاعری میں نثریت یا نثریت میں شعریت پیدا کرنا ایک تخلیقی میلان یا رجحان ہو سکتا ہے مگر مکمل تخلیق بننے کے لیے اُسے صنف کی پابندیوں سے گزرنا ہوگا۔ اس طرح افسانہ صرف افسانہ، تنقید صرف تنقید، غزل صرف غزل، نظم صرف نظم کہلائی جائے گی، یا زیادہ سے زیادہ ہم عصر نظم یا ہم عصر افسانہ وغیرہ۔ اس طرح نظم کی تعبیر و تشریح یوں ہوگی کہ نظم اپنے لغوی مدلولات کے اعتبار سے" پرونا، ترتیب دینا" ضبط میں لانا"، "شعر"، "کلامِ موزوں" "چند شعروں کا مجموعہ" ہے تو اصطلاحی معنوں کے تعلق سے نظم ایک ایسے منظوم جذبے کے اظہار کا نام ہوگا جس میں خیالات و واقعات کا تسلسل برقرار رہے۔ نظم بحیثیت لفظ کے بطور اصطلاح اردو میں فارسی کے توسط سے پہنچی ہے لیکن اپنے اصلی، وصفی اور لغوی مفہوم میں اصطلاح کے طور پر مستعمل نہیں ہوئی بلکہ یہ عام معنی "پرونا" "ضبط میں لانا" کے مفہوم میں عربی میں استعمال ہوتی رہی ہے لیکن اُردو میں نظم بحیثیت صنفِ سخن کے وہ شعر پارہ ہے جو اپنے عہد کے سارے کرب اور شعور کو شاعر کے انفرادی ضبط، جرأت اور حوصلے کی مدد سے بغیر کسی ہئیت کی پابندی کے بیانِ مسلسل میں ڈھال دے کیوں کہ اردو نظم یا ہم عصر اُردو نظم بنیادی طور پر شاعرانہ تجربے کی ایک داخلی پیش کش کا نام ہے۔ یہ شاعر کے انفرادی ردِ عمل کا ایک فن کارانہ اظہار ہے۔ اس لیے یہ صنفِ غزل کے مقابلے میں نئی ہونے کے باوجود قدیم شعری اصناف کے مقابلے میں اپنے پاؤں پر کھڑے رہنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ کسی بھی صنف کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے ہمیں اُس عہد کا سماجی و نفسیاتی تجزیہ بھی کرنا ہوتا ہے جس میں اُس صنف نے اپنے ارتقائی منازل طے کیے ہیں۔ اس بات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ہمیں اُنیسویں صدی کی نظم (یا شاعری) بیسویں صدی کی نظم (یا شاعری) کہنے میں کوئی تامّل نہیں ہونا چاہیے۔

یوں تو غزل سے الگ تمام شعری اصناف کو نظم کہا جاتا ہے لیکن ۱۸۶۷ء سے ۱۹۳۶ء تک نظم نے صنفِ سخن کی حیثیت اختیار کی۔ دو عالمی جنگوں کے درمیان جب ترقّی پسند تحریک وجود میں آئی تو بیشتر نثری و شعری اصناف کے ساتھ "ترقّی پسند" کا بے جوڑ پیوند لگا دیا گیا۔ ترقّی پسند شعری روایت کا یہ سلسلہ آج بھی آپ کے سامنے ہے لیکن اس پچاس سالہ عرصے میں نظم میں معرّا و آزاد نظم سے نثری نظم تک جو ہئیت کے تجربے ہوئے اُس سے ترقّی پسند نظم کی پہچان مسخ ہو گئی۔

مَیں نے اپنے ایک مضمون (جو "ہماری زبان" دہلی۔ ۲۲ دسمبر ۱۹۸۱ء کو شائع ہوا تھا) میں لکھا تھا کہ میرے خیال میں ربع صدی کے بعد لُغت میں کچھ الفاظ متروک ہو جاتے ہیں اور اُن کی جگہ نئے الفاظ حاصل کر لیتے ہیں۔ ایسی صورت میں اگر اُردو ادبی لُغت میں اگر ایک لفظ کا اور اضافہ کر دیا

جائے تو ہم نثری نظم یا ئی نظم کو" نثم" کا نام دے سکتے ہیں جس کے لغوی معنی "غنائیت" قرار دیے جا سکتے ہیں۔
اصطلاحی معنوں کے اعتبار سے "نثم" سے مراد وہ شعر پارہ ہو جس میں ایک مخصوص آہنگ اور طرح داری ہو جو ردیف قافیہ سے آزاد ہو لیکن وزن اور شعری آہنگ سے خالی نہ ہو "نثم" وہاں ختم نہ ہو جہاں وہ کاغذ پر ختم ہوتی نظر آتی ہے بلکہ ایسی تفہیم عطا کرے جو استفہام و ابہام کے ذریعے آگے بڑھتی رہے۔ اگر "نثم" کی اس تعریف کو قبول کر لیا جائے تو آزاد قطعہ، آزاد رباعی، آزاد غزل، مختصر نظم، لفظی نظم، ایولونیر، کے تصورات بھی "نثم" ہی کا جزو بن جائیں گے۔ نتیجتاً ہم یہ بات ببانگ دہل کہہ سکیں گے کہ اُردو نثم کسی بھی زبان و ادب کی رہین منت نہیں بلکہ اپنا ایک ارضی تصور رکھتی ہے۔ اس طرح سجاد ظہیر کی "پگھلا نیلم" سے ہم نثم کا آغاز کر سکیں گے۔ مثال میں ان کی نظم "دیار" یا "رُک جاؤ ساعتو" پیش کی جا سکتی ہے۔ سجاد ظہیر کے بعد ہم نثم گو شعرا کی فہرست کو بڑھانا چاہیں تو محمد حسن، خلیل الرحمٰن اعظمی، خورشید الاسلام، فیض احمد فیض، اختر الایمان، شہریار، مخمور سعیدی، قاضی سلیم اعجاز احمد، سردار جعفری، محمد علوی، باقر مہدی، ساقی فاروقی، علیم صبا نویدی، آزاد گلاٹی، بشر نواز، سید فضل المتین، ندا فاضلی، احمد ہمیش، صادق، وزیر آغا، شاداب احسانی، طارق ندیم، ادا جعفری، کمار پاشی، کرشن موہن، عتیق اللہ، افتخار جالب، مجید امجد، حسن شہیر، ظفر حمیدی، ممتاز راشد، احتشام اختر، اظہار مسرت، ش۔ک نظام، عقیل شاداب، ظفر غوری، شاہد عزیز، شاہد میر، ممتاز شکیب، سالک عزیزی، خوشتر مکرانوی، ابن احسن بزمی، مختار ٹونکی، ارشد عبد الحمید، راہی شہابی، خداداد مونس، تجلی عثمانی، عبدالحئی شمیم، رفعت اختر وغیرہ کے نام پیش کیے جا سکتے ہیں۔ (نوٹ: یہ فہرست کسی طرح مکمل نہیں ہے اور نہ ہی تقدیم و تاخیر کا خیال رکھا گیا ہے۔ جیسے جیسے نام یاد آئے لکھ دیے گئے ہیں۔ تمام حضرات سے معذرت کے ساتھ)

نثری نظموں (نثموں) کے تعلق سے خورشید الاسلام کا مجموعہ "جستہ جستہ" احتشام اختر کا "نیلا آکاش" اور ڈاکٹر نرمد یشور کا اردو ترجمہ "لمحوں کا سفر" نثموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ اپنی بات کی تائید میں کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

عجائب گھر

آوازیں اب گونجنا بھول گئی ہیں
حرف اب کھوٹے سکے ہیں، جو میرے عجائب گھر میں رکھے ہیں
ہاتھ قلم سے بیگانہ ہیں

اور زبانیں کٹ بھی چکی ہیں
لفظوں کے معنی کچھ ایسے اُلٹ گئے ہیں
جیسے سب کچھ سہل ہو
صرف ایک زباں ۔ خنجر کی زباں چلتی ہے ابھی
صرف ایک قلم ۔ قاتل کا قلم چلتا ہے ابھی

(محمد حسن)

جھوٹ مت بولو
اتنا بڑا جھوٹ مت بولو
جاگتی آنکھوں سے خواب کیسے دیکھے جا سکتے ہیں
تم کو کسی نے سوتے ہوئے نہیں دیکھا
تمھارے خوابوں پر ہم کو یقین کیوں کر آسکتا ہے
اور پھر جب ہم ہر حقیقت کو جان گئے
تو خواب کیوں دیکھیں
خواب کبھی حقیقت کو نہیں بدل سکتے
مگر تم شاید کبھی نہیں سنبھل سکتے

(شہریار)

اَن گنت شہروں کو ملانے والی
عظیم شاہراہ پر ہونے والے حادثوں کے
خوف نے
سفر میں نکلنے والی گاڑیوں کی پیشانی پر
خدا کا نام لکھ دیا ہے

(زبیر رضوی)

جب میری آنکھیں
تمھارے شفّاف جسم پر
قوسِ قزح تخلیق کرتی ہیں

عین اُسی لمحے

تمھارا چہرہ سُورج کی طرح جگمگا اُٹھتا ہے

جس کی چکا چوندھ میری آنکھوں سے

رنگوں کی شناخت چھین لیتی ہے

(صادق)

میری سانس کا سلسلہ

ایسے ٹوٹے کہ ایک مست جھونکے کی مانند لڑھکتی ہوئی عمر میری

بڑی لانبی، مخمل سی، خوشبو بھری گھاس میں

اپنے ننگے بدن کو اُتارے

نہ آنسو گرائے نہ دامن پسارے

فقط ہاتھ کے الوداعی اشارے سے

اپنے تعاقب میں آئے پرندوں کو رخصت کرے

اور خود گھاس کی جھیل میں ڈوب جائے

(وزیر آغا)

ڈُوریوں پر بیٹھ کر ہنستی ہیں سُکھ کی دُلہنیں

شرم کے فانوس سے جلتے ہیں شہروں کے مکاں

جذبۂ شب کی کلیدِ احمریں

کھولتی ہے عشرتوں کے سیل کا قفلِ گراں

رینگتے چلتے ہیں دشتِ شوق میں

حُسن کے جادُو میں ڈوبے محملوں کے کارواں

(مخمور سعیدی)

بارش

کل بھی بارش ہوئی تھی

آج بھی بارش ہوگی

اور پھر
کھوکھلی عظمتیں
پیدل چلتی حسرتوں پر
کیچڑ اُچھالتے ہوئے
ہَوا کی طرح گزر جائیں گی
آراستہ دُکانیں
یہ تماشہ دیکھ لیں گی
اور ہنسیں گی

(احتشام اختر)

اسقاط ہوئی عبارتیں
کہاں کہاں سے
بٹورتے پھروگے
بدبو پر باندھ نہیں بندھتے
سایوں کی سیاحت میں
دیمکوں سے
کب تک چاٹتے رہوگے
دن رات
ممکن ہو
خاموشی سے خارجیو
چُپکے سے جیو اور
چلے جاؤ

(ش۔ک نظام)

ورکر
ایک راہ گیر نے
سڑک سے پتھر اُٹھانے کی کوشش کی

تاکہ کسی راہ گیر کو ٹھوکر نہ لگے
پیچھے سے ایک ٹرک آیا
اور کچلتا ہوا چلا گیا
تفتیش سے پتہ چلا کہ
وہ راہ گیر ایک سوشل ورکر تھا

(رفعت اختر)

میرے ارمان
وہ مٹی ہیں
جسے کمہار گوندھ کر
بھول گیا ہو

(رفعت اختر)

ہندوستان کی ان مثالوں کے بعد بیرونِ ممالک میں سے چینی ادب کی مثال بھی دیکھتے چلیے۔ جہاں رُومانیت ممنوع ہونے کے باوجود چینی شاعرہ میڈ کو آن نے دو عناصر کے شیر و شکر ہونے کے عمل کو ایک نظم کا موضوع بنایا ہے۔ وجہ تخلیق یہ بتائی جاتی ہے کہ چینی شاعرہ کا شوہر مجسمہ ساز تھا۔ کچھ عرصہ بعد شوہر اپنی بیوی سے دُور اور دوسری عورت کی طرف ملتفت ہونے لگا۔ ایسی صورت میں چینی شاعرہ میڈ کو آن نے ایک نظم اپنے شوہر کو لکھ کر بھیجی اس کا شوہر اس نظم سے اتنا متاثر ہوا کہ بیوی کو چھوڑنا تو درکنار اپنی بیوی پر پہلے سے بھی زیادہ دل و جان سے فریفتہ ہو گیا۔ نظم اِس طرح ہے :

آج میرے اور تیرے درمیاں
بعد! کیسا فاصلہ باقی کہاں
لے ذرا ایک مٹی کی چکنی ڈلی
ڈال پانی گوندھ اس کو زور سے
اور بنا دو بت حسین و لاجواب
ایک بت کی شکل ہو تیری طرح
دُوسرا بت ہو میرا
بت شکن بن کر اب انھیں توڑ دے

ڈال پانی گوندھ پھر ان کو ذرا

اب بنا دو بُت پھر نئے

ایک تیرا ایک میرا

اب میرے بُت میں ہے کچھ تیرا وجود

اور تیرے بُت میں ہے کچھ میرا پیکر

زندگی کی کون سی طاقت بتا

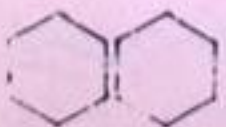
تجھ کو مجھ سے کر سکتی ہے جُدا

(وزیر آغا: تخلیقی عمل)

اس طرح جاپانی ادب یا دوسری زبانوں کے جو ترجمے اردو میں ہوئے ہیں "نظم" کے دامن کو مزید وسیع کر سکتے ہیں۔

ایک زمانہ تھا جب ادب کا قاری انقلابِ فرانس اور انقلابِ روس کے ادب پڑھنے کا شوقین تھا۔ ابراہیم لنکن، گیری بالڈی، میجنی، روسو، والٹیر، کارل مارکس، لینن وغیرہ کی سوانح عمریاں پڑھنا تو نوجوانوں کا محبوب مشغلہ تھا، لیکن آج جب دوسری جنگِ عظیم ختم ہوئے ایک عرصہ گزر گیا۔ لہٰذا ایک عام آدمی کو بھی تیسری جنگِ عظیم کا خوف اور تصور پریشان کیے رہتا ہے۔ مشینی آلات، کثرتِ اطفال، کثرتِ زر آدمیوں کی بھیڑ، ریڈیو، ٹیلی ویژن کی بھیڑ ہیں، مندر کی گھنٹی اور مسجد کی اذان دب کر رہ گئی ہے۔ مکانوں کے قد کے سامنے مزدور ہی کا قد چھوٹا ہو گیا ہے۔ نتیجتاً آج کا آدمی ذات کے حصار میں مقید ہو کر رہ گیا ہے۔ وہ جلوت میں بھی خلوت کی منزلیں طے کر رہا ہے۔ یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ نئے ادب اور نئی شاعری کی جو تحریک ۱۸۵۷ء کے بعد شروع ہوئی تھی وہ آگے چل کر دو دھاروں میں بٹ گئی۔ ادب برائے زندگی، ادب برائے سماج کے ساتھ ساتھ ادب برائے ادب، اور ادب برائے فن کے نعرے بلند ہوئے۔ کچھ لوگوں نے مارکسیت کو شاعری کا وسیلۂ اظہار بنایا تو کچھ حضرات نے فرائڈ کے نظریات کو شاعری میں ترجیح دی۔ لہٰذا ترقی پسند تحریک کے بعد حلقۂ اربابِ ذوق کا قیام عمل میں آیا۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ادیبوں اور شاعروں نے جماعت پر زور دیا اور انفرادیت کو شک کی نظر سے دیکھا تو حلقہ والوں نے فرد ہی کو سب کچھ سمجھ کر جماعت کے تقاضوں کو نظر انداز کر دیا۔ ترقی پسندوں نے ہئیت پر مواد کو ترجیح دی تو حلقہ والوں نے ہئیت کو مواد پر فوقیت دی۔ ان دونوں تحریکوں میں خواہ کتنا ہی نظریاتی اختلاف رہا ہو لیکن دونوں تحریکوں سے نظم کا دامن ضرور مالا مال ہوا۔ اس کے بعد

دونوں تحریکوں نے اپنا نقطۂ اعتدال کھو دیا تو ایک اور نیا رجحان جدیدیت کے نام سے موسوم ہوا لیکن جدت پسند تخلیق کار بھی ترقی پسند مکتبۂ فکر اور حلقۂ ارباب ذوق سے الگ ادب کے لیے نئی راہ متعین نہیں کر سکے وہ بھی افراط و تفریط کا شکار ہو گئے۔ اس صورت میں آج ترقی پسند تحریک ایک بار پھر عروج چاہتی ہے۔ اگر ہم اس تحریک کو اور مضبوط بنانا چاہتے ہیں تو ہمیں اس بات پر خصوصی توجہ دینے کی ضرورت ہو گی۔ ہم تمام ادبی نظریات کو (جو واقعی تعمیری ہوں) تحریک میں جگہ دیں۔ اس طرح یہ تحریک صرف ترقی پسند روایت نہ رہ کر ایک بین الاقوامی تحریک کی حیثیت سے آفاقی ادب پیش کر سکے گی۔

(نوٹ: یہ مقالہ ترقی پسند تحریک کی ایک تقریب میں جے پور میں پڑھا گیا)

ادب میں ہیئت کا تصور

ہیئت اپنے اصطلاحی مفہوم کے اعتبار سے کثیر الابعاد اصطلاح ہے یوں تو ہیئت کا تعلق تمام فنونِ لطیفہ سے ہے۔ مثلاً فن موسیقی میں کسی "غنائی مرکب" کی مخصوص قسم کی ہیئت کہلاتی ہے۔ فن طباعت میں ہیئت سے مراد کوئی عکس یا نقش لیا جاتا ہے۔ علمِ نجوم میں ہیئت سے مراد "اجرام فلکی و سماوی" "کشش ثقل" اور زمین کی گردش سے ہے۔ جمالیات میں ہیئت کا تعلق "تمثیلی تصور" سے ہے ترسیمی اور پلاسٹک آرٹ میں ہیئت اس تصور کو کہتے ہیں۔ جس کو فنکار اپنے "فنکارانہ عمل" کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ منطق میں "موضوع کے مرکزی خیال" کو ہیئت کہا جاتا ہے۔ غرض ہیئت کا تعلق شعبۂ زندگی کے تمام علوم و فنون سے ہے۔ شاید اسی لیے ڈبلیو۔ پی کیر کی نظر میں لفظ ہیئت اتنا ہی خطرناک ہے جتنا کہ لفظ "فطرت"۔ لیکن ادب میں یہ تصورات نہ صرف پس منظر کا کام دیتے ہیں بلکہ ان میں سے بیشتر تصورات ادبی تصور ہیئت میں بھی شامل ہیں۔ مثلاً اے۔ سی بریڈلے نے ہیئت کو "عضوی وحدت" تسلیم کیا ہے۔ اسکاٹ جیمس، کولرج، رالف فاکس وغیرہ نے ہیئت کو "ایک فنکارانہ عمل" قرار دیا ہے۔ ہوریس، آسکر وائلڈ نے ہیئت کو رازِ حیات بتایا ہے۔ مائیکل رابرٹس نے ہیئت کو "ادب اور شاعری کا منظم حصہ" تحریر کیا ہے۔ کروچے ہیئت کو محض داخلی، ذہنی اور تجریدی خیال کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی نظر میں ہیئت "مہارت کا مظہر" ہے۔ اردو میں حامدی کاشمیری کے نزدیک ہیئت الفاظ کی ایک ایسی ترتیب و تنظیم ہے۔ جو معانی کی خالق ہوتی ہے۔ جبکہ شوکت سبزواری ہیئت کے

بدلتے ہوئے مفہوم کے قائل ہیں۔ گوپی چند نارنگ کے خیال میں ہیئت فنکارانہ طریقۂ اظہار

کے تمام پہلوؤں پر محیط ہے۔ اختر اورینوی کے یہاں ہیئت "پیکرِ فن" ہے۔ احتشام حسین کی نظر میں ہیئت ایک ایسا فنکارانہ طریقۂ اظہار ہے جو شاعر اور سامع کے درمیان "رابطے اور رشتے" کا کام دیتا ہے۔ عنوان چشتی نے ہیئت کو اس کے داخلی اور خارجی معیاروں کی روشنی میں پرکھا ہے اور ساتھ ہی اُنھوں نے ہیئت کے لیے زبان، اسلوب اور ٹیکنک کو بھی خصوصی اہمیت دی ہے۔ مسعود حسین خاں نے ہیئت کو لسانیات کی روشنی میں سمجھانے کی کوشش کی ہے وہ لکھتے ہیں:

"زبان کی اساس، جملے اور فقرے ہیں نہ کہ الفاظ، مفرد لفظ صرف جملہ کی توسیع کرتا ہے اور پورے جملے میں اس کا مفہوم دوسرے الفاظ سے مل کر بنتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں شاعر کا لسانیاتی عمل ترکیب نحوی کی سطح پر ہوتا ہے نہ کہ الفاظ کی سطح پر۔ جملہ کی سطح پر ہونے کی وجہ سے ہیئت اور وزن کی تمام شکلیں اُبھرتی ہیں۔"

(شعر و زبان ص ۱۲)

ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں ہیئت کے تصور کے بارے میں اس طرح درج ہے:

"جب ہم کسی ادب پارے کی ہیئت کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد اس کی بناوٹ اور ساخت اور جس انداز سے اسے تخلیق کیا گیا ہے، سے ہوتی ہے (اور یہی اسلوب بھی ہے) قطع نظر اس سے کہ اس کا مواد اور موضوع کیا ہے۔ چونکہ ہیئت اور مواد ناقابلِ تقسیم ہے ..... ہیئت کا ایک ذیلی مدلول ادب پارہ کی ایک قسم بھی ہے۔ یعنی وہ صنف جس سے ادب تعلق رکھتا ہے۔ مثلاً سانیٹ، افسانہ، نظم، انشائیہ، وغیرہ۔ (ص ۲۰۰)

مواد اور ہیئت کی فلسفیانہ بحث سے قطع نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہیئت اور مواد ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں بلکہ ادبی زبان میں اگر یہ کہا جائے کہ ہیئت اور مواد تخلیق کے دو رُخ ہیں جن کی ابتدا ایک ساتھ ہوتی ہے تو شاید غیر مناسب نہ ہوگا۔ کیونکہ میں ہیئت کو بنیادی طور پر مواد کا ذہنی پیکر قرار دیتا ہوں۔ ایک ہی موضوع پر لکھی گئی تخلیقات کا مواد الگ الگ ہو سکتا ہے۔ مثلاً حضرت یوسف کے ایک واقعہ کو ایک جملہ میں بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ "شخصے بود سیرے در شت گم شد باز یافت" اور اسی کو تفصیلی کہانی یا مثنوی کی شکل میں بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح حقیقی عشق ایک ہی ہے لیکن اس کا مواد الگ الگ ہو سکتا ہے۔ گویا پہلے عشق کی ہیئت یا خیالی شبیہہ یا تصویر ذہن میں اُبھرتی ہے

اس وقت مواد پسِ پشت ہوتا ہے ۔ یہ ٹھیک ایسا ہی ہے جیسا کہ کوئی فنکار خیالات میں سوچتا ہے اور کوئی الفاظ میں ۔ بعد میں اسے مواد کے لباس سے آراستہ کیا جاتا ہے ۔ گویا مواد کو ایک مخصوص شکل اختیار کرنے کے لیے ایک مخصوص تخلیقی عمل سے گزرنا ہوتا ہے ۔ اور یہ مواد جب الفاظ کی شکل اختیار کرکے صفحۂ قرطاس پر آجاتا ہے تو وہ خارجی ہئیت سے ہمکنار ہوتا ہے ۔

بقول گوپی چند نارنگ :

"تخلیقی عمل ایک غیر منقسم عمل ہے جس میں خیال و احساس سے اظہار تک یا مواد سے ہئیت تک کوئی حد بندی نہیں کی جا سکتی ۔ بحث کی سہولیت کے لیے ہم آغاز اور ماحصل کی بات تو کر لیتے ہیں ، لیکن ان میں جو تسلسل ہے اسے منقطع نہیں کر سکتے ۔ اس تسلسل کی کائنات اپنے اندر بڑی وسعتیں رکھتی ہے ۔ جس میں ایک سرے پر مواد کے ضمن میں خیال ، جذبہ ، احساس ، موضوع ، نظر ، جوہر سب کچھ آجاتا ہے ۔ تو دوسرے سرے پر اظہار میں لفظ اور اس کی جملہ میکانکی اور تخلیقی صورتیں مثلاً اشارہ ، پیکر ، تشبیہہ استعارہ ، تمثیل ، علامت ، ارکان ، ردیف ، قوافی ، بحریں ، آہنگ غرض بیان کے وہ تمام پیرائے جن سے مواد ملفوظی پیکر اختیار کرتا ہے ۔ یہ سب اظہار کے ذیل میں آجاتے ہیں ۔ ہئیت اپنے اصطلاحی مفہوم میں اظہار کے ان تمام پہلوؤں پر محیط ہے ۔"

(پیش لفظ : اردو شاعری میں ہئیت کے تجربے)

گوپی چند نارنگ کی مندرجہ بالا ہئیت کی تعریف کے پیش نظر ہمارا ذہن شینگل کی ایجاد کردہ "عضوی ہئیت" (ORGANIC RHYTHM) کی جانب منتقل ہو جاتا ہے ۔ یوں تو ہئیت کی کیتھ بروک اور ہوریس وغیرہ نے کئی قسمیں بیان کی ہیں ۔ مثلاً "ترقی پذیر ہئیت" "تکراری ہئیت" "روایتی ہئیت" "منطقی ہئیت" "نوعیتی ہئیت" وغیرہ ۔ لیکن اردو ادب میں ہئیت کی ایک اور قسم کا استعمال ہونے لگا ہے جسے "عضوی ہئیت" کا نام دیا گیا ہے اور جسے غالباً منطق کے تصورِ ہئیت سے شعوری یا غیر شعوری طور پر مستعار لیا گیا ہے ۔ الیکس پرمنگر ، شیلے ، اور کولرج نے عضوی ہئیت کا تذکرہ اس طرح کیا ہے :

"عضوی ہئیت کے تصور کی جستجو اگر ہم قدیم زمانے سے کرنا چاہیں تو یہ ہمیں PLATO'S PHAEDRUS تک ہی مل سکتی ہے ۔ جہاں سقراط تقریر یا خطابت کی حیوی اجسام سے مماثلت دیتا ہے ۔ لیکن دراصل رومان پسندوں اور کولرج نے صحیح معنوں میں اس تمثیل کو واضح کیا ہے ۔ مختصر یہ کہ عضوی ہئیت کی اصطلاح کسی

ادب پارہ کے موضوع اس روح اور مواد کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی کسی ادب پارہ کی زائش وافزائش ایک بنیادی تصور (بیج) سے ہوتی ہے۔ جس طرح کہ حیوی اجسام میں ہوتا ہے"۔۔۔۔

اور کولرج نے عضوی ہیئت پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"When, on any given material we impress a pre-determined from, not necessarily a rising out of the properties of the material, as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened. The organic Form, on the other hand, is innate it shapes, as it developes, itself from within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its out word form, such as the life is, much as the form." (Dictionary of World Littrary Lerms by Shipley : 1955 Great Britain P. No. 168)

عضوی ہیئت کی اس تعریف کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح علامت اپنے اجزا مثلاً تشبیہہ، استعارہ، نشان، ٹوکن، اشارہ وغیرہ کے ذریعہ پہچانی جاتی ہے۔ اسی طرح ہیئت بھی اپنے مرادف الفاظ مثلاً شکل، صورت، شبیہہ، پیکر، وضع، اسلوب، ساخت، ڈیزائن وغیرہ سے ممیز ہوتی ہے۔

ادبی تصور ہیئت میں جہاں تک ہیئتی تبدیلیوں کا تعلق ہے اس کے لیے کہا جاسکتا ہے کہ خوب سے خوب تر کی جستجو نئے مسائل، نیا شعور، نئے رجحانات اور فیشن و فارمولا بازی وغیرہ ہیئت کے تجربہ و تبدیلیوں کے بنیادی عناصر ہیں۔ کیونکہ ہیئت کا بنیادی کام مواد کی واقعیت کو بتانا ہے لہٰذا شعر کی ظاہری ہیئت کے اجزا عموماً لفظ بحر ترتیب الفاظ اور ترکیب قافیہ ہوتے ہیں۔ جبکہ شعر کی داخلی ہیئت اس کی معنویت میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ جذبہ احساس، ادراک اور فکر محسوس کا ارتقا شعر کی داخلی ہیئت میں پوشیدہ ہے۔ اس طرح ہیئت وہ ہے جس میں فنکار کے افکار و خیالات

کی ترجمانی غیرارادی طور پر کسی ہیئت میں تبدیل ہوگئی ہو اور یہ تبدیلی مصنف کا اسلوب اور شاعرانہ استدلال بن کر صفحۂ قرطاس پر ایک مخصوص شکل بن گئی ہو کیونکہ مواد اور ہیئت ایک ناقابل تقسیم اکائی ہے۔ کچھ لوگ مواد پر ہیئت کو اور کچھ ہیئت کو مواد پر ترجیح دیتے ہیں لیکن یہ دونوں نظریہ انتہاپسندی پر مبنی ہیں مواد اور ہیئت ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں جس طرح ایک سمندر یا تالاب میں پتھر پھینکا جائے تو اس میں ایک ساتھ کئی لہریں ابھریں گی لیکن جیسے جیسے وہ پھیلتی جاتی ہیں ایک مخصوص شکل بناتی چلی جاتی ہیں۔ اسی طرح جب کوئی ادیب وشاعر کسی مقررہ ہیئت میں اپنی تخلیق پیش کرتا ہے تو قاری کی نظر پہلے اس کی ہیئت پر جاتی ہے بعد میں مواد پر۔ لیکن میں پھر بھی ہیئت کو مواد پر ترجیح دینے کا قائل نہ ہوں کیوں کہ اگر پتھر پانی میں نہ پھینکا جاتا تو پانی میں پتھر سے پیدا ہونے والی لہریں نہیں اٹھتیں۔ اس اعتبار سے ادب میں فنکار کے ذہن میں مواد اور ہیئت دونوں کی ابتدا ساتھ ساتھ ہوتی ہے۔ شوکت سبزواری نے لکھا ہے "مواد کو ذہنی طور پر الگ کرنے سے جو کچھ بچ جاتا ہے وہ ہیئت ہے۔" لیکن اس کو اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ "ہیئت کو ذہنی طور پر الگ کرنے سے جو کچھ بچ جاتا ہے وہ مواد ہے۔"

ادب میں اس طرح ہیئت ہمیشہ مواد کی وانفیت کو بتاتی رہی ہے۔ اس لیے بنیادی طور پر اختلاف ہیئت کے مفہوم میں نہیں ہوتا بلکہ اس کے محل میں ہوتا ہے۔ اگر ادب میں ہیئت کی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں تو شاید آج اردو ادب صرف داستان اور مثنوی سے آگے نہ بڑھ پاتا۔ ہیئت کے نئے تجربوں کو خوش آمدید کہنے کی وجہ سے ہی آج جدید غزل، آزاد غزل، نئی نظم، نثری نظم، ہائیکو، ثلاثی، سانیٹ، مختصر نظم، ایلوئیر، آزاد رباعی، آزاد قطعہ، لفظی نظم، تخلیقی افسانہ، ریڈیائی ڈرامہ، جیسی نثری وشعری اصناف نے اردو ادب کے دامن کو وسیع کیا ہے۔ اس طرح تصور ہیئت ہمیشہ سے ادب کے دامن کو وسیع کرتا آیا ہے اور کرتا رہے گا۔

نوابِ الٰہی بخش معروف
کی شاعری

مرزا نواب الٰہی بخش معروف کا شمار دہلی دبستان کے ان ممتاز شعرا میں ہوتا ہے (یا ہونا چاہیے) جنھوں نے شاعری کو باقاعدہ فن کی حیثیت سے برتا۔ معروف کی شاعری سے متعلق اردو کے محققین بھی خاموش نظر آتے ہیں۔ ۱۹۳۵ء نظامی پریس بدایوں سے معروف کا کچھ کلام ضرور شائع ہوا تھا جس پر عبدالحامد بدایونی نے مقدمہ تحریر کیا ہے۔ اور احسن مارہروی نے معروف کی شاعری پر تبصرہ تحریر کیا ہے۔

معروف کے دیوان کا قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں موجود ہے۔ لیکن معروف کا مکمل کلام مولانا آزاد عربی فارسی ریسرچ انسٹی ٹیوٹ ٹونک میں ڈائرکٹر صاحبزادہ شوکت علی خاں صاحب کے پاس دستیاب ہے۔ جس کی کتابت معروف کے شاگرد آغا میر نے ۱۸۳۰ء میں کی ہے۔

نواب الٰہی بخش معروف ایک طرف شاہ نصیر کے شاگرد تھے تو دوسری طرف غالب کے خسر ہونے پر بھی انھیں فخر تھا۔ لیکن معروف نواب ہوتے ہوئے بھی درویشانہ صفت رکھتے تھے۔ الٰہی بخش کے زمانہ میں شاعری کا رواج یہ نہیں تھا کہ روشِ عام سے ہٹ کر شاعری میں انفرادیت پیدا کی جائے بلکہ شاعر شاعری کے اصول وضوابط اور فن عروض کے تحت اپنی قادر الکلامی کا سکہ جمانا یا لوہا منوانا چاہتا تھا۔ لہٰذا معروف کی ابتدائی شاعری بھی روایتی چلن کی ترجمانی کرتی ہے۔ لیکن ۱۸۰۱ء سے معروف کی شاعری میں فکری موڑ آیا۔ ایک طوائف سے عشق نے ان کی زندگی کو یکسر بدل دیا۔ باغِ محبت کا بیج ان کی سرشت میں اس طرح داخل ہوا۔

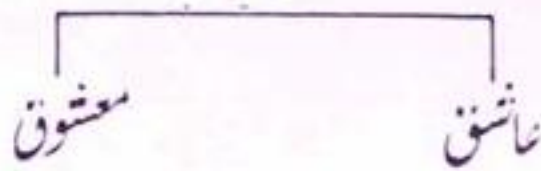
ہم بو چکے اب تخمِ محبت کو تو دل میں
پاتا ہے یہ پرنشو و نما دیکھیے کب تک

اور محبت کی معراج اس موڑ پر پہنچی کہ:

سگ لیلیٰ کے نقشِ پا ہیں ہم
یعنی مجنوں کے رہنما ہیں ہم

اور پھر معروفؔ کی محبت قدیم شاعری کے اس تکون میں ڈھل گئی جہاں رقیب سر پر سوار ہو جاتا ہے۔

رقیب

عاشق — معشوق

نتیجتہً معروفؔ اپنے محبوب پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ؎

نگہ یہ سیم کب گریہ و زاری پہ کرتی ہے
کسی کے ہاتھ آتی ہے جو رکھتے زر ہتھیلی پر

محبت میں یہ وہ مقام ہوتا ہے جہاں ناصح کی بڑی اہمیت ہوتی ہے چنانچہ معروفؔ یوں رقمطراز ہیں ؎

دل اس کو نہ دینا تھا بجا کہتے ہو ناصح
یہ چوک بھی جاتا ہے بشر ہی تو ہے

انشاؔ و جرأتؔ کی مانند معروفؔ کے یہاں بھی معاملہ بندی اور محبوب سے براہِ راست عشق کا اظہار نظر آتا ہے۔ مثلاً:

جو در سے اپنے درباں کو ہٹا لو گی تو کیا ہو گا
یہ پتھر میری چھاتی سے اٹھا لو گی تو کیا ہو گا
نہیں رہتی ہے عاشق کو خبر کچھ وصل میں اپنی
ہمیں تم ساتھ اپنے ہی سُلا لو گی تو کیا ہو گا

اس قدر کیوں منہ بناتی ہو بگڑ کے ہم سے تم
لے لیا ہم نے جو بوسہ کیا تمہارا گھس گیا

دن کو گر ظاہر میں آنا ہو نہیں سکتا تو آہ
خواب میں بھی رات کو کیا آپ آ سکتے نہیں

مت اُڑایا کرو کبوتر دھوپ میں اے سیم تن
مجھ کو غم ہے رنگ ہو جائے نہ تانبا دھوپ میں

میں ہوں شہیدِ ناز کسی سرو ناز کا
دو فاختائی دیتے ہو تارِ کفن مجھے

نوٹ :- یہاں فاختائی کفن کی ترکیب سرو ناز کے تعلق سے اردو شاعری میں معروف ہی کی دین ہے۔

معروف کا ابتدائی کلام عشق و عاشقی کی واردات سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ معروف نے شاعری میں فن کے جوہر بھی دکھائے ہیں۔ قدیم دور کے شعرا پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ ان کے یہاں جذبات کا فقدان ہوتا ہے۔ اور تخیل کو شتر بے مہار کی طرح استعمال کیا جاتا ہے۔ معروف کی ابتدائی شاعری پر تو یہ قول صادق آتا ہے۔ لیکن ان کے مکمل کلام کا مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ معروف نے تشبیہات و استعارات، محاکات، سلاست، سادگیِ بیان، جذبات نگاری اور انسانی مساوات کے ساتھ ساتھ روحانیت کو بھی شاعری میں جگہ دی ہے۔ معروف کا اُستادانہ کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے ایک قافیہ کو دوبارہ استعمال نہیں کیا۔ شاہ نصیر کو بدیہہ گوئی پر ملکہ حاصل تھا۔ ان کا ایک شعر ضرب المثل کے طور پر بیان کیا جاتا ہے۔

خیالِ زلفِ دوتا میں نصیرؔ پیٹا کر
گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر

بدیہہ گوئی کے بے شمار اشعار معروف کے کلام میں موجود ہیں۔ اس ذیل میں معروف کی ایک رباعی ملاحظہ ہو۔

ہر گل میں بُو ہے بو میں ہے گل دیکھو بہار
کیا کُل میں جُزو ہے جز میں کُل دیکھو بہار

ساقی یہ چشم اشک میں ہے اشک چشم میں
ہے مُل میں جام، جام میں مُل دیکھو بہار

بن مٹے اُٹھے ہیں کب اُفتادگانِ راہِ عشق
بیٹھے ہیں جوں نقش پا ہم داب کر زانوئے خاک

معروف نے اگرچہ میر، آتش، مومن، انشار، جرأت، کے کلام سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن معروف کی شاعری میں غالب کے اثرات کہیں نظر نہیں آتے۔ بلکہ غالب بھی معروف کے درج ذیل اشعار پر وجد کرتے تھے۔

رشک سے کیوں نہ جلے مہرِ درخشاں
ہے مرے یار کی یہ گرمیِ بازار کہ بس

قبرِ عاشق سے جو پھوٹا ہے ترے غنچۂ گل
رہ گیا ہوگا ترے تیر کا پیکاں کوئی

کوئی مجھ سا نہیں اطرافِ جہاں میں یکسو
کچھ اگر ہے بھی تو ہے قبلہ نما میرے بعد

گل کے بھی نہیں کان تک مجھ کو رسائی
ہیں غنچۂ تصویر کے کھلنے کی صدا ہوں

معروف کی شاعری کا عہد وہ عہد تھا۔ جب غالب، ومومن، وذوق کا طوطی بول رہا تھا اس لیے معروف کی شاعری کی صدا تو اس میں دب کر رہ گئی۔ لیکن کلام معروف کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ معروف اشتہار پسندی کے قائل نہ تھے اور ان کا دیوان ان کے انتقال کے بعد آغا میر کے ذریعہ صرف کتابت کی حد تک ہی صفحۂ قرطاس پر آسکا۔ ورنہ کیا ہے جو معروف کے یہاں نہیں، سوز و گداز، تصوف اور فلسفہ پر مشتمل اشعار ملاحظہ کیجیے:۔

روز بس شرمسار رکھتا ہوں — سرخرو غنچہ وار رکھتا ہوں

چشم پُرخوں کے فیض سے دائم — میں خزاں میں بہار رکھتا ہوں

عکس سے دل میں آئینہ ہے خجل — گھر میں جز مہماں کچھ بھی نہیں

لق و دق ایک مکاں ہی ہوگا — نقش پا تک نشاں کچھ بھی نہیں

مژگانِ غم کو لختِ جگر سے خطر نہیں — دیکھی نہیں ہے لگتی ہوئی چوب تر کو آگ

آنکھ جس روز سے کھلی میری — بس ترا انتظار رکھتا ہوں

ایک طرف بخشش اُس کی معروفؔ — میرے سارے گناہ ایک طرف

نئی اردو شاعری کے دو نمائندہ اسلوب سمبالزم (علامت نگاری) اور امیجزم (پیکر نگاری) ان دنوں نئی شاعری کی پہچان ہیں۔ لیکن جہاں تک پیکر نگاری کا تعلق ہے اس کی جڑیں اردو شاعری میں بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بلکہ مجھے یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ امیجزم کی جو تحریک ۱۸۰۵ء سے انگلستان میں شروع ہوئی۔ اس تحریک پر فارسی و عربی کے تعلق سے اردو کے بھی غیر شعوری اثرات تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ فارسی عربی و اردو شاعری میں اسے محاکات کہا جاتا تھا۔ انگریزی میں محاکات کے لیے INDUCTION اور پیکر نگاری کے لیے IMAGERY کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ امیجزم تحریک کے بانی فلنٹ، لاول، اور ایذرا پاؤنڈ، اپنی تحریک میں اظہار خیال کی آزادی کے ہمنوا تھے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ نئے نئے موضوعات کو سادہ اور سلیس زبان میں لکھنا ان کا دستور العمل تھا۔ لیکن اردو شاعری میں یہ رجحان غیر شعوری طور پر بہت قدیم زمانہ سے ہی نظر آتا ہے۔ نواب الٰہی بخش معروفؔ کے کلام میں بھی پیکر نگاری کی مثالیں بآسانی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اپنی بات کی تائید میں کچھ دلیلیں دیکھیے:

ہے دلیل سوزِ غم جو اشک ہیں آنے سے بند
شدتِ گرمی سے کم چلتا ہے رستہ دھوپ میں

نہ بھڑکاؤ سرداے دل عرق آلود ہے جاناں
زبوں ہوتی ہے اے ناداں ہوا لگتی پسینہ پر

مرغِ معنیٰ کو ہووے دانہ و دام
گر لکھوں وصفِ خط و خال کا شعر

چشم و کاکل سے ترے نرگس و سنبل کی طرح
کوئی حیران کہیں، کوئی پریشان کہیں

مژگاں سے میری پوچھ شبِ غم کا عرض و طول
تھا اک پہاڑ تنکے کے اوجھل تمام رات

کس نے باندھا ہے آنسوؤں کا تار
موتیوں کا میں ہار رکھتا ہوں

تصوّر بسکہ اس کی نرگسی آنکھوں کا رہتا ہے
بعینہٖ ہوگئی ہے چشم نرگس دان کی صورت

مندرجہ بالا اشعار میں علامتی پیکر، مجتمع پیکر، حسی پیکر، بصری پیکر، منتشر امیج، ڈائنوز پیکر، استعاراتی پیکر، کتنے فنکارانہ طریقے سے معروفؔ نے پیش کیے ہیں۔ جن کا لطف صاحبِ ذوق ہی لے سکتا ہے۔

معروفؔ نے شاعری میں مختلف شعری اصناف پر طبع آزمائی کی ہے مثلاً واسوخت، قطعہ، مخمس، مثنوی، حمد، نعت، مناجات لیکن ان کے قلمی مخطوطے میں قصیدہ نظر نہیں آتا۔

معروفؔ مذہبی رواداری کے بھی قائل تھے۔ ایک جگہ کہتے ہیں کہ

یوں ابوبکر و عمر، عثمان و حیدرؓ ایک ہیں
جس طرح ہوں چار عناصر باد، آتش، آب و خاک

اسی کے ساتھ معروفؔ نے حضرت نظام الدین اولیاؒ کا ذکر بھی بڑی عقیدت سے کیا ہے

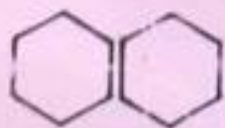
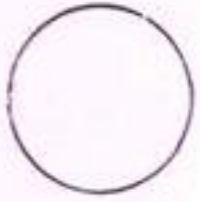
کہتے ہیں کہ :

عدم کو اُٹھ کے میں چلنے لگوں جس وقت دنیا سے
الٰہی میرے منہ سے نکلے اُس دم یا نظام الدین

اس غزل میں حسام الدین، حیدر خاں اور فخر الدین کا بھی ذکر ہے جو ہمارے محققین کو دعوتِ فکر دیتا ہے۔

معروف کے قلمی مخطوطے میں امیر خسرو دہلوی، ذوق، حافظ اور غالب کی غزلیات پر مخمس بھی ملتے ہیں۔ اس کی تفصیل دوسرے مضمون میں دی جائے گی۔ مجموعی طور پر معروف کی شاعری میں تشبیہات اور استعارات کا التزام، روایتی شاعری سے قطع نظر کیف و مردانگی و خودداری، علوِ تخیل، حسن و عشق کی واردات کے بیان میں ندرت، قافیہ پیمائی اور رعایتِ لفظی کے ساتھ ساتھ سلاست و روانی، احساس کی تازگی، ندرتِ خیال، جدت ادا، تلمیحات، معاملہ بندی، بدیہہ گوئی، داخلیت، رمز و کنایہ، خمریات، فلسفہ، تصوف، صنائع و بدائع کا اختزام، وہ خصوصیات ہیں جو معروف کو اُن کے ہم عصر شعراء سے ممیز کرتی ہیں۔ اس لیے معروف کا یہ دعویٰ صحیح ہے کہ :

کوئی مجھ سا نہیں اطرافِ جہاں میں یکسو
کچھ اگر ہے بھی تو ہے قبلہ نما میرے بعد

نوٹ :۔ یہ مختصر مقالہ مولانا آزاد عربی فارسی ریسرچ انسٹی ٹیوٹ ٹونک کے ادبی مخطوطات سے مستفید ہو کر صفحۂ قرطاس پر وجود میں آیا۔ میں صاحبزادہ شوکت علی خاں صاحب ڈائریکٹر عربی فارسی ریسرچ انسٹی ٹیوٹ ٹونک کا ممنون ہوں کہ اُنھوں نے مجھے مخطوطات کے مطالعے کی آسانی فراہم کی، لہٰذا معروف کا قلمی نسخہ ایڈٹ کرنے کی بھی جسارت کر رہا ہوں۔

فیض کی امیجری

فیضؔ کی پیکر نگاری مشرقی اور مغربی ادب کے حسین امتزاج سے عبارت ہے۔ اگر مصوری میں خطوط (آڑے ترچھے) کے ذریعہ تصویر بنائی جاتی ہے تو پیکر نگاری (امیجری) لفظوں سے تصویر بنانے کے عمل کا نام ہے۔

"امیج یا پیکر ذہن میں اُس احساس کی بازآفرینی کا نام ہے جو کسی بصری ادراک کے ذریعہ ہوتی ہے۔ جس طرح انسان کی آنکھ جب کسی رنگ کو دیکھتی ہے تو وہ اس رنگ کی ایک تصویر ذہن میں محفوظ کرا دیتی ہے (یعنی پیکر) کیونکہ جس داخلی احساس کا شاعر ادراک کرتا ہے وہ یا تو خارجی رنگ کی تصویر ہوگی یا ہو بہو تصویر!.... ذہنی پیکروں کی بازآفرینی اُس وقت بھی کر سکتا ہے جب کہ براہ راست بصری ادراک نہ کر رہا ہو۔ مثلاً کبھی کی دیکھی ہوئی کسی چیز کو یاد کرنے کی کوشش جو سامنے موجود نہ ہو۔ یا ذہن کا کسی تجربے کی طرف غیر ارادی طور پر ملتفت ہو جانا یا اُن بصری مرکبات کے طور پر جن کو امیج نے بنایا ہو۔ یا اُن واہموں کی شکل میں جو خواب یا بخار کی ہذیانی کیفیت میں پیدا ہوتے ہیں[1]۔"

1
"An image in the Reproduction in the mind of a sensation, Product by a physical perception. Thus, if a man's eye perceives a certain color he will Register an image of that color in his mind - "image" because

CONT. 2

پیکر تراشی کا عمل ایک طرح سے محاکات کا عمل بھی ہے۔ مگر محاکات کی کارکردگی محدود ہوتی ہے۔ محاکات کے ذریعے کوئی تصویر سامنے تو آجاتی ہے۔ لیکن تمام حواس خمسہ بیدار نہیں ہوتے۔ محاکات کے لفظی معنی "باہم حکایت کرنا" ہیں۔ جبکہ پیکر اپنے لغوی مدلولات کے اعتبار سے "تشکل یا جسیم" یا "تصور کی تجسیم" کا نام ہے۔ عربی و فارسی میں ہمیں محاکات کی کارفرمائی ملتی ہے۔ ایک فارسی اور ایک عربی کی مثال ثبوت کے لیے پیش ہے۔ فارسی میں قاآنی نے ایک جگہ موسم بہار کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

نرمک نرمک نسیم، زیر گلاب می خیزد
غبغب ایں می مکند عارض آں می مزد
سنبل ایں می کشد، گردن آں می گزد
گہ بہ چمن می چمد، گہ بہ سمن می وزد
گاہ بہ شاخ درخت گہ بہ لب جوبار

ترجمہ:۔ ہلکی ہلکی ہوا آئی، پھولوں میں گھسی، کسی پھول کا گال چوم لیا۔ کسی کی ٹھوڑی چوس لی، کسی کے بال کھینچے، کسی کی گردن دانت سے کاٹی، کیاریوں میں کھیلتے کھیلتے چنبیلی کے پاس پہنچی اور درخت کی ٹہنیوں میں سے ہوتی ہوئی نہر کے کنارے پہنچ گئی۔"

عربی کے ایک مشہور شاعر ابن الرومی کا ایک شعر ملاحظہ ہو ؎

فانظر الله کزورق من فضة
قد اثقلته حمولة من عنبر[2]

---

subjective sensation, he experiences will be an ostensible copy of Replica of the objective color itself. The mind may also produce images when not reflectively Direct, Physical-perception, as in the Attempt to remember something once perceived but no longer present, or in the undirected drifting of the mind, over experience, or in the combinations, wrought out of the perception by the imagination, or in the hallucination of dreams and fever, and so on ________ (Encyclopedia of poetry and poetics by Elex Preminger, P. No.103)

؎ شعر العجم: شبلی نعمانی

یہ شعر ماہِ نو کی تعریف میں ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ پہلی رات کا چاند ایسا ہے جس طرح ایک چاندی کی کشتی جس پر اس قدر عنبر لاد دیا گیا ہو کہ وہ دب گئی ہے۔ کشتی پر جب بار زیادہ ہو جاتا ہے تو اس کا زیادہ حصہ پانی میں اتر جاتا ہے اور صرف کنارے دکھائی دیتے ہیں۔ اس لیے ماہِ نو کو کشتی کے کنارے سے تشبیہہ دی گئی ہے اور محاکاتی انداز سے شعر کا عمل وجود میں آیا ہے۔

محاکات جیسی روایات انگریزی میں امیجری کہی جاتی ہے۔ امیجری کے تحت ایلیٹ کی ایک نظم کا حصہ دیکھیے۔

Let us go there, you, and I,

when the evening is spread out against the

sky, like a patient upon a table.

فیض کی امیجری فارسی و عربی کی روایات کے ساتھ ساتھ انگریزی کی امیجری سے بہت قریب ہے۔ فیض سے قبل کی اردو شاعری میں فارسی کے تعلق سے محاکات کا اثر زیادہ تھا۔ لیکن فیض نے جب عربی و فارسی روایات کو ذہن میں رکھتے ہوئے انہیں شاعری میں برتا تو یہی محاکات (پیکر نگاری؛ امیجری) میں تبدیل ہو گئے۔ فیض کی غزل کے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں۔

ایک ایک کر کے ہوئے جاتے ہیں تارے روشن
میری منزل کی طرف تیرے قدم آتے ہیں (سمعی پیکر)

چاند نکلے کسی جانب تری زیبائی کا
رنگ بدلے کسی صورت شبِ تنہائی کا (ڈفیوز امیج)

ہم نے دل میں سما لیے گلشن
جب بہاروں نے بے رخی کی ہے (کامپلیکس امیج)

درِ قفس پہ اندھیروں کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے ابھرنے لگتے ہیں (مشترکہ امیج)

پھر آگ بھڑکنے لگی سازِ طرب سے
پھر شعلے لپکنے لگے دیدۂ تر سے (سادہ امیج)

رقصِ مے تیز کرو ، ساز کی لے تیز کرو
سوئے مے خانہ سفیرانِ حرم آتے ہیں (تجریدی امیج)

فیض کی شاعری اور رومانی امیجری میں اُس وقت انقلاب آیا جب ڈاکٹر رشید جہاں نے فیض کو مارکس کی "داس کیپٹل" پڑھنے کی تلقین کی لہٰذا فیض اشتراکی نظریہ کے اعتبار سے

Let a hundred flowers Bloom, and let a hundred of thought contend

کے قائل ہو گئے۔ لہٰذا فیض کی شاعری میں عشقِ لیلائے وطن، عشقِ مجازی، حیاتی آگہی، ذہنی بیداری، جذباتی وارفتگی، وفورِ جذبات، حسنِ فطرت، خواب آفرینی کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری، شعور و ادراک کی بالیدگی، آفاقی محبت، انسان دوستی، ظلم و استبداد کے خلاف بغاوت، سماجی ذمہ داری، راست گفتاری، معاصر زندگی کی بنیادی حقیقتوں کا عرفان، عشق کو ایک نسوانی پیکر میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش، ذات کے عرفان کے ساتھ اجتماعی نوعیت کے مسائل کا بیان زندگی کے اہم موضوعات کی تخلیقی بازیافت، مادی روحانیت امن، انصاف، انقلاب، عدم استحصال عدم طبقاتیت، سے لے کر رضیت، تاریخی حقیقت نگاری، زندگی کے مجاہدے کا عرفان زبان کے تمام تر روشن امکانات کو بروئے کار لانے کی کوشش کے بیانات سے فیض کی شاعری مزین ہے۔ حالانکہ فیض کی شعری لسانیات پر بھی کافی حملے کیے گئے۔ جیسے "بے خواب گاہوں" اور "بے خواب کوڑوں جیسی تراکیب پر بھونڈی تراکیب کا الزام لگایا گیا۔ جب کہ فیض کی ایسی تراکیب صنعت منقولہ " TRANEFERD EPITUT " کی غیر معمولی مثال میں پیش کی جا سکتی ہیں جو اردو شاعری میں پیکر نگاری (امیجری) کے تعلق سے فیض کی دین ہیں فیض نے کڑے سے کڑے حالات میں بھی دل کو کبھی بجھنے نہیں دیا۔ ان کا دل ہمیشہ چراغِ آرزو سے روشن رہا۔ زمانۂ اسیری میں جب وہ خارجی دنیا سے منقطع رہے تو "دستِ صبا" اور "زنداں نامہ" میں انھوں نے باصرہ اور شامہ پیکروں سے اپنی تخلیقی فضا کو سجائے رکھا۔ جیل میں جذباتی اور حسیاتی محرومی نے اُن کے طرزِ فکر کو اس طرح متاثر کیا کہ حواس باصرہ، اور حواس شامہ، ان کے تخلیقی عمل میں کڑی دھوپ میں سایہ کا کام کرتے رہے ان کی نظم ملاقات ملاحظہ کیجیے جس میں حسیاتی پیکروں کی فراوانی ہے۔

ملاقات

یہ رات اُس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے
مگر اس رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
اُلجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
یہ چند قطرے
تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں
ترا جمال نگاہوں میں لے کر اُٹھتا ہوں
نکھر گئی ہے فضا ترے پیرہن کی سی
نسیم تیرے شبستاں سے ہو کر آئی ہے
میری سحر میں مہک ہے تیرے بدن کی سی ۔ ۔ ۔ ۔

اس نظم کے واسطے ن ۔ م راشد نے کہا تھا کہ "(فیض) وہ حقیقتوں کو خواب اور پیکروں میں منتقل کر کے انہیں حسن کی پوشاک پہنانا جانتا ہے ۔"

فیض اگرچہ ترقی پسند شاعر ہیں لیکن اُن کے یہاں "تلوار اُٹھا، تلوار اُٹھا" "انقلاب زندہ باد" "بغاوت میرا مذہب بغاوت دیوتا میرا" یا "ایشیا چھوڑ دو، ایشیا چھوڑ دو" جیسے آسمان کو ہلا دینے والے نعرے نہیں ہیں اور نہ ہی فیض نے "بیدار ہو بیدار رہو" کا شور مچایا ہے بلکہ علامتی امیج پر اس طرح اکتفا کیا ہے کہ ؎

جان جائیں گے جاننے والے
فیض فرہاد و جم کی بات کرو

فیض نے افکار و خیالات کو روکا نہیں بلکہ ان پر ضبط کی مہریں لگائی ہیں ۔ جن میں سنجیدگی، متانت اور شائستگی کے ساتھ ساتھ اثر بھی ہے ۔ فیض نے نوجوانی کے تجربات کو نادر و نایاب نہیں مانا ہے بقول اُن کے "نوجوانی کے تجربات کی جڑیں بہت گہری نہیں ہوتیں" فیض کا یہی احساس اُن کے شعور کی ترقی کا ضامن ہے ۔ اسی لیے اُن کی نظم "انتظار" کی یہاں انتہا ہوتی ہے ۔ وہیں سے نظم "تنہائی"

کی ابتدا ہوتی ہے۔ فیض کی نظم اگرچہ نو مصرعوں کی ایک نظم ہے۔ لیکن اس میں پیکر سازی کا عمل زینہ بہ زینہ اس طرح تعمیر ہوتا ہے کہ اس میں مصرعہ تو کجا کسی لفظ کو بھی ہٹایا نہیں جا سکتا۔

ممتاز حسین نے اس نظم کے لیے کہا ہے کہ "نظم کیا ہے ایک ہے۔ اس کا ہر لفظ رقص کناں نظم کے دائرے کو مکمل کرتا ہے۔"

دیمتروف نے نازی عدالت میں سر ابھار کر کہا تھا کہ "تم چاہے مجھے پھانسی چڑھا دو، تم چاہے مجھے قتل کر دو۔ مگر تاریخ ارتقا کا پہیہ کوئی روک نہیں سکتا"۔ فیض کی زمانۂ اسیری کی نظمیں اس کی ترجمانی کرتی ہیں۔ جہاں انھوں نے امیجز کا سہارا لیا ہے۔

فیض نے جہاں اسلوب و ہیئت و موضوعات کے تنوع میں غیر معمولی تجربے کیے ہیں۔ وہیں قاتل مقتول، دار و رسن، کوچہ، ناصح، میکدہ، شمع، محفل، زنجیر جیسی کلاسکی لفظیات کو علامت اور پیکر نگاری کی مدد سے عصری شعور کو منور رکھنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ انھوں نے پرانی شعری لفظیات کو جن نے مفاہیم میں برتا ہے۔ وہ آج کے ذہنی کرب کا بے ساختہ اظہار ہیں۔ قفس، چمن، صبا، صیاد، گلچیں، زلف و رخسار کو بھی فیض نے قدما کی روش سے ہٹ کر ایک نئی جہت سے روشناس کیا ہے۔

جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہلِ ہوس
مدحِ زلف و لب و رخسار کروں یا نہ کروں (علامتی امیج)

دستِ صیاد عاجز ہے کفِ گلچیں بھی
بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری (مجتمع امیج)

فیض کی آخری غزل کا شعر ؎

کرے نہ جگ میں الاؤ تو شعر کس مقصد
کرے نہ شہر میں جل تھل تو چشمِ نم کیا ہے (منتشر امیج)

مندرجہ بالا اشعار غزل کے وہ اشعار ہیں جن میں توانائی اور نغمگی شعری پیکر تراشتی ہے۔

امیجزم تحریک کے علمبردار F.S. FILINT نے لندن کی ایک لٹریری پارٹی میں LONDON کے نظم تخلیق کی جسے پیکر نگاری کے ذیل میں بڑی اہمیت حاصل ہوئی۔ نظم کے کچھ حصے اس طرح ہیں:

London my Beautifull
It is not the sunset
Nor the pale green sky
shimmering through the curtain
of the silver brich
Not the quiteness
It is not the hoping
of birds
upon the lawn
Nor the Darkness
Stealing over all things
That moves me.

آخر میں کہتا ہے کہ .....

London my Beautifull
I will climb
Into the Branches
To the moonlit, tree-tops
That my blood may be cold
By the wind.

جب فیض نے پیکنگ کا دورہ کیا تو اپنے تاثرات کو امیجری کے ذریعے اس طرح صفحۂ قرطاس پر پھیلایا

یوں گماں ہوتا ہے بازو ہیں مرے ساٹھ کروڑ
اور آفاق کی حد تک مرے تن کی حد ہے
میرے کاسر میں ہے راتوں کا سیہ فام جلال
میرے ہاتھوں میں ہے صبحوں کی عنانِ گلگوں

میری آغوش میں پلتی ہے خدائی ساری

میرے مقدور میں ہے معجزۂ کن فیکون

ساٹھ کروڑ بازو ہونے کی وجہ سے زمین کی حد کو آفاق تک تبانا، دل کو کوزہ دامن ودشت وچمن کا پیکر، کاسہ میں سیاہ خام راتوں کا جلال، صبح کی ہاتھوں میں عنانِ گلگوں، غرض یہ سب معجزۂ کن فیکون ہے۔ اس مضمون میں ذہنی پیکر کے ساتھ ساتھ حرکی پیکر بھی کامیابی کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔

(نوٹ، میری تحقیق کے مطابق یہ نظم پیکنگ کے لیے نہیں بلکہ نظم کہتے وقت تحت الشعور میں ہندوستان رہا ہوگا۔ اس لیے میں اس کا موضوع پیکنگ کے بجائے ہندوستان رکھنا چاہوں گا۔ فیض کے ناقدین سے معذرت کے ساتھ)

فیض اردو کے ایسے منفرد شاعر ہیں جن کے یہاں امیجزم تحریک کے اثرات شعوری طور پر نظر آتے ہیں۔ امیجزم تحریک کا آغاز انگلستان میں علامت نگاری کے ردِ عمل کے طور پر شعری مجموعہ DES IMAGIST کے ذریعے ۱۹۰۸ء میں ہوا۔ سب سے پہلے ہیوم نے شاعروں کا ایک کلب قائم کیا جس کا مقصد انگریزی شاعری میں انقلاب لانا تھا۔ جس کا اظہار اس نے اپنے مجموعے "اندازے" SPECTUATION میں کیا ہے۔ یہ لوگ شاعری میں جمالیاتی نقطۂ نظر کے قائل تھے۔ اور منطق کے بجائے وجدان کو اہمیت دیتے تھے۔ خصوصاً ایزراپاؤنڈ نے یہ ہدایات دی تھیں کہ پیکر نگاروں کو فلسفیانہ یا بیانیہ شاعری سے پرہیز کرنا چاہیے۔ ڈبلیو بی ٹیس، مس لارل وغیرہ نے بھی ابتدا میں امیجزم تحریک کو فروغ دینے میں نمایاں حصہ لیا۔ یہ لوگ شاعری میں فن وعن اظہار کے قائل ہونے کے ساتھ ساتھ امیج پیش کرنے کے سلسلے میں مصوری کے کسی اسکول سے متفق نہ تھے، موضوعات کے انتخاب میں مکمل آزادی کے ساتھ دھندلی اور مبہم شاعری کے بجائے ٹھوس اور صاف ستھری تخلیق کے پیرو تھے۔ ان کے یہاں شعری پیکر شاعری کا وہ حصہ ہوتے ہیں جو Sensory perception (حسی بصارت) کو بیدار کرتے ہوئے قاری کے ذہن میں فوری طور پر عقلی اور جذباتی Complex پیدا کر دیتے ہیں۔ امیجزم کے بانیوں نے شاعری میں توازن اور اعتدال کا دامن نہیں چھوڑا، ایک طرف یہ لوگ تخلیق کار کی آزادی کے قائل رہے تو دوسری طرف روایتی اور غیر روایتی ہیئت کے درمیان توازن واعتدال کے حامی رہے۔ امیجزم شعرا کے یہاں اگر ایجاز واختصار پر خصوصی توجہ دی گئی تو اسی کے ساتھ تخلیق میں غیر یقینی رویہ

سے گریز کیا گیا۔ بقول "رابرٹ سکیلٹن" "پیکر ایک لفظ ہے جو حسی عینیت سے خیالات پیدا کرتا ہے

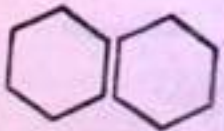
"An image in a word arouses ideas of sensory perception"

امیجیٹ شعراء کے اس مینی فیسٹو کے پیش نظر جب ہم فیض کی شاعری کا جائزہ لیتے ہیں تو اس دستور العمل کی ترجمانی فیض کی تمام تر شاعری ہے۔ جس میں حسن کی معصومیت، رسیلے ہونٹ، احمریا آنکھیں، مخملیں بانہیں، رنگ پیراہن، بزم انجم، آبشار کے ساتھ ساتھ بہیمانہ طلسم، برفاب سے جسم، ویرانیاں، چاندنی راتوں کے ساتھ ساتھ ان کا بے کار دہکتا ہوا درد، مقتل گاہیں، پراسرار کڑی وادیاں، سوختہ اشک، ناداری، دفتر، بھوک وغم، اور تاریک شگافوں، آہنگر کی دکان، کے علاوہ موسم، بہار، صیّاد، خزاں شام سکوت، شجر، سایہ، دھوپ، صبح، سحر، زنجیر، حنا زنداں لہو، وصل، فراق، آگ، مہتاب، قافلہ، ناصح، دشت وصحرا، نوا، جیسی اصطلاحات اور شعری لسانیات سے فیض کی امیجری درخشندہ و تابندہ ہے۔

پیکر نگاری کی بیشتر اقسام، مثلاً سمعی، بصری، شامہ، لمسی، علامتی پیکر، استعاراتی پیکر، تجریدی پیکر، ڈیفوز پیکر، منتشر امیج، مجتمع امیج، کامپلکس امیج، غرض تمام ترحسیاتی پیکر اور پیکر کی بیشتر اقسام فیض کی شاعری میں بآسانی تلاش کی جاسکتی ہیں (جن کی مثالیں مناسب جگہوں پر دی گئی ہیں) "زنداں نامہ" "شیشیوں کا مسیحا کوئی نہیں" "ہم لوگ" "منظر" "کتے" "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ" غرض ہر ہر نظم میں فیض کی خواب خواب، تمنائیں پیکر کی شکل میں انگڑائیاں لیتی نظر آتی ہیں۔

(تفصیل کے لیے دیکھیے میرا تحقیقی مقالہ "جدید اردو نظم کا ارتقا و رجحانات)۔

فریب آرزو کی سہل انگاری نہیں جاتی،
ہم اپنے دل کی دھڑکن کو تری آواز پا سمجھے

(یہ مقالہ کل ہند فیض اور بیدی کانفرنس منعقدہ گورنمنٹ کالج ٹونک میں پڑھا گیا)

قمر واحدی کا شعری اسلوب

راجستھان اپنی شجاعت اور بسالت کے کارناموں کے ساتھ اپنی ایک جغرافیائی انفرادیت بھی رکھتا ہے۔ اگر آبو کشمیر کا نظارہ ہے تو اودے پور قدرتی رعنائیوں کا نمونہ، یہی راجستھان کبھی، "برخو یا نسک" بن جاتا ہے تو کبھی "چیرا پونجی" اور "جیکو باباد" اسی آب وہوا میں ادب کی وہ شمعیں روشن ہوئیں جو ریگستان کی تاریکیوں میں روشنی عطا کرتی رہیں۔ غدر ۱۸۵۷ء کے ہنگامہ نے دہلی کو تخت و تاراج کیا تو یہی راجستھان، لکھنؤ، رام پور حیدر آباد کی مانند علم وادب کا ایک اسکول بن گیا۔ جن میں ٹونک اور جے پور، اجمیر کی حیثیت ادبی اداروں کی ہوگئی۔ مولانا اختر ام الدین شاغل جے پوری نے محقق کی حیثیت سے جے پور کو دنیائے ادب میں روشناس کرایا تو مولانا قمر واحدی نے جے پور کو ایک شعری دبستان کی حیثیت دی۔ ۱۹۱۲ء میں نعتیہ غزل سے شاعری کا آغاز کر کے شاعری کی جملہ اصناف پر طبع آزمائی کی۔ تقریباً ۸۰ سالہ شعری وادبی خدمات نے قمر واحدی کو ایک شعری اسلوب عطا کیا جو بہت کم شعرا کو نصیب ہوا۔ مولانا کا اسلوب، زبان، ادبی خدمات، عشق مجازی، عشق حقیقی، تصوف کی گہرائی وگیرائی، شعور کی پختگی، محاکات و پیکر نگاری، ذات کا کرب اور کرب کے اظہار سے عبارت ہے۔

اسلوب ایک طرزِ ادا، اندازِ بیان، طرزِ اظہار اور تخلیق کار کے "ذہن کی زبان" تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔ پروفیسر مرے سے لیکر بوفان تک کارلائل سے لے کر ایمرسن تک تمام مفکرین و ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اسلوب شخصیت کے اظہار، اظہار کی تکنیک اور اظہار کی انفرادیت کا نام ہے۔

کسی کے نزدیک اسلوب (اسٹائل) "فن کارانہ طریقۂ کار" ہے تو کسی کی نظر میں اسلوب "اظہاریت کا شعوری طریقۂ کار" ڈاکٹر عنوان چشتی نے اسلوب کو لسانیات کی روشنی میں پرکھا ہے۔ عابد علی عابد نے لسانیات کے ساتھ جمالیات اور فنونِ لطیفہ کے ذیل میں سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ جبکہ لفوی، اطہر پرویز، نثار احمد فاروقی، آل احمد سرور وغیرہ نے اسلوب کو "فن کار کی انفرادیت" سے موسوم کیا ہے۔ لیکن قمر واحدی کی شاعری کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسلوب فن کار کے افکار و خیالات کی ترسیل کا ایسا اظہار ہے جو موزوں، مناسب، سادہ اور بلیغ ہوتا ہو۔

اسلوب کو اگر لسانیات کا ذیلی شعبہ قرار دیا جائے تو محاوراتی اسلوب، استعاراتی اسلوب، علامتی اسلوب، اگر جمالیات سے اس کا سلسلہ ملایا جائے تو جمالیاتی اسلوب، انفرادی اسلوب، فنونِ لطیفہ کے اعتبار سے غنائی اسلوب، شعری اسلوب، نثری اسلوب، تاریخ کی مناسبت سے تاریخی اسلوب، فلسفہ کے اعتبار سے فلسفیانہ اسلوب، موضوع کے لحاظ سے موضوعاتی اسلوب، عہد یا وقت کے تعلق سے ۱۸ ویں صدی کا اسلوب، بیسویں صدی کا اسلوب، لیکن لوگوں کے نزدیک چونکہ اسلوب شخصیت کے اظہار کا نام ہے۔ اس لیے کسی شخص کے نام سے بھی اسلوب کی پہچان ہوتی ہے۔ مثلاً انگریزی میں جانسن اسلوب، پلاٹونک اسلوب، سعدی کا اسلوب، اردو میں میر کا اسلوب، غالب کا اسلوب، اقبال کا اسلوب اور راجستھان میں مولانا قمر واحدی کا اسلوب، بقول محمد حسن "اسلوب کی ابتدا اُس لمحہ ہوتی ہے جب ہم کسی خاص چیز سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اختتام اُس وقت ہوتا ہے جب مصنف یا شاعر اپنے تاثر کو پڑھنے والے کے سامنے پیش کرتا ہے۔ مولانا قمر کا اسلوب اگرچہ روایتی ہے۔ لیکن اس میں اتنی رنگارنگی ہے کہ ان کے اسلوب کو اگر روایت اور جدت کا حسین امتزاج کہا جائے تو شاید نامناسب نہ ہوگا۔ قمر کا شعری سفر انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف ہوا ہے۔ اس لیے قمر کی شاعری میں ذاتی تجربات اور واقعات کا بیان بکثرت موجود ہے۔ مولانا کے یہاں غالب کا استفہام بھی ہے اور اقبال کی تشکیک و اشتراکیت بھی، حسرت موہانی کا تصورِ عشق بھی اور میر کا سوز بھی۔ غالب کی ظرافت بھی ہے اور فیض کی پیکر نگاری بھی، کبھی وہ دماغ سے مخاطب ہوتے ہیں تو کبھی دل سے دل اور دماغ کے درمیان جو خلا ہے اُس خلا کو قمر کی شاعری پُر کرتی ہے۔ اُنھوں نے کبھی صبر و قناعت کا دامن نہیں چھوڑا لہٰذا وہ کبھی احساسِ کمتری کا شکار نہیں ہوئے بلکہ "اپنا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے" کی تفسیر بنے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں خارجیت کم اور داخلیت زیادہ ہے۔ قمر واحدی کی شاعری

میں سوز بھی ہے ساز بھی اور ٹوٹے ہوئے دل کی آواز بھی ۔ ان کے یہاں شیشۂ دل کے ٹوٹنے کی آواز نہیں آتی ۔ شیشۂ دل پر پڑی ہوئی گرد کو وہ اپنی بصیرت اور بصارت سے اس طرح صاف کر لیتے ہیں کہ پڑھنے والوں اور سننے والوں کو گرد آلود ہونے کا شائبہ تک نہیں ہوتا ۔ اور یہی شاید منفرد اسلوب اور مکمل شاعر ہونے کی دلیل ہوا کرتا ہے ۔ کچھ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

رنگ لائیں سرخیاں تب داستان عشق کی
جب مرا خونِ تمنا ان میں شامل ہو گیا ،

(تصوّرِ عشق کی مثال)

زمین و آسماں ہے میرے ، بساطِ دو جہاں میری
زماں میرا ، مکاں میرا فضائے لامکاں میری

(عظمتِ آدم کی مثال)

اس لیے کھینچی ہے ہم نے تصویرِ صنم
کعبہ کے اندر رہی اک چھوٹا سا بت خانہ رہے

(مصوّری کی مثال)

پیوست جو پیکاں ہے دل سے نہ نکال اس کو
ظالم مرا ارماں ہے ظالم مرا ارماں ہے

(شدّتِ احساس کی مثال)

زندگی خود ہی اک الزام تھی ہم پر لیکن
موت ہے اور اک الزام اس الزام کے ساتھ

(تجریدی اسلوب)

یہ اور بات ہے کہ نہ پہنچے وہاں نظر
ورنہ وجودِ بحر ہے پنہاں حباب میں

(فلسفیانہ اسلوب)

انسان ایک خاک کا پتلا سہی مگر
کیا کیا حقیقتیں ہیں نہاں اس حباب میں

(میر کا اسلوب) (انفرادی اسلوب)

ہیں ازل ہی سے بنائے ایجاد ہم
حسن کا آغاز ہم ہیں عشق کی بنیاد ہم

(حسرت کا اسلوب)

قمر کی شاعری ذات سے کائنات کے عرفان کا نام ہے۔ ان کی شاعری سماجی شعور کی شاعری ہے نہ کہ سماجی شور کی۔ موصوف کی شاعری میں مقصدیت قطعی نہیں ہے۔ اگرچہ ڈاکٹر فضل امام نے قمر کی شاعری کو مقصدی ادب سے جوڑا ہے (ملاحظہ ہو انوار تجلیات ص ۲۷) کلاسیکل شعرا کے یہاں ویسے بھی مقصدیت تلاش کرنا بے سود ہے۔ یہ قمر کی ژرف نگاہی دروں بینی، تخلیقی حسیت ہی کی وجہ ہے کہ انھوں نے ہیئت و مواد دونوں میں تجربے کیے ہیں۔ وہ خود "روایت کو نئے سانچے میں ڈھالنے" کے متمنی رہے۔ بقول قمر ؎

وقت کے ساتھ ارادوں کو بدلنا ہوگا
ہر روایت کو نئے سانچے میں ڈھلنا ہوگا

قمر کے یہاں شاعری صرف غزل ہی کا نام نہیں۔ اس لیے ہیئت کے تجربوں کو بھی انھوں نے خوش آمدید کہا ہے۔ قمر کے الفاظ میں دیکھیے۔

نظم کی جتنی قسمیں رائج ہیں
کی ہے طبع آزمائی ان سب میں

(بحوالہ "مثنوی جہیز کی لعنت" ص ۱۱)

قمر واحدی نے جب باقاعدہ شاعری کا آغاز کیا تو ایک جنگِ عظیم ختم ہو چکی تھی اور دوسری جنگِ عظیم کے بادل منڈلا رہے تھے۔ ایک طرف ان کے سامنے انجمن پنجاب کے موضوعاتی مشاعرے تھے تو دوسری طرف دو عظیم جنگوں کے درمیان ترقی پسند تحریک ادب کو عوام اور زندگی سے قریب کرنے کی کوشش میں مقصدی ادب تخلیق کروا رہی تھی۔ جبکہ "حلقۂ اربابِ ذوق" سے وابستہ حضرات مواد کے بجائے ہیئت کی تبلیغ کرتے ہوئے انفرادیت کی طرف زیادہ مائل نظر آرہے تھے اور نئے اذہان "وجودیت" کی طرف ملتفت ہو رہے تھے۔ لیکن قمر واحدی کے پیشِ نظر شاعری کی وہ صالح اقدار تھیں جو فارسی و اردو کے تعلق سے اردو کی میراث بن گئی تھیں۔ لیکن قمر نے نہ تو خالصتاً "موادی ادب" کی طرف دھیان دیا۔ اور نہ ہی ہیئتی ادب کی طرف ضرورت سے زیادہ ملتفت ہوئے بلکہ دونوں کے درمیان ایک نئی راہ نکالی جسے قدیم اور جدید شاعری کے

امتزاج کا نام دیا جا سکتا ہے۔ قمر واحدی غیر شعوری طور پر انگلستان کی امیجزم تحریک سے قریب نظر آتے ہیں جن کے یہاں تخلیق کار کی آزادی اور امیجزم کا کلیدی عنصر ہے۔ آج نئی اردو شاعری میں امیجزم کو پیکر نگاری کی شکل میں قبول کر لیا گیا ہے۔

امیجری کا تصور ادب میں نیا نہیں ہے کم و بیش ہر زبان کی شاعری میں اس کی جڑیں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں لیکن بحیثیت تحریک (امیجزم) اس کا آغاز ابہام اور علامت نگاری کی تحریک کے ردعمل کے طور پر انگلستان میں شعری مجموعوں کے ذریعہ ۱۹۰۸ء سے ہوا۔ اس تحریک میں شامل لوگ مثلاً فلنٹ، لاول اور بعد میں ایذرا پاؤنڈ نے اس تحریک کو عملی شکل دے کر بام عروج پر پہنچایا۔ اس کے علمبرداروں نے شاعری میں ابہام اور منطق کے بجائے جذبہ اور وجدان کو اہمیت دی۔ ان لوگوں نے اپنے دستور العمل میں درج ذیل نکات پیش کیے۔

۱۔ موضوعات کا آزادانہ انتخاب

۲۔ نئے نئے آہنگ کی تلاش

۳۔ عام بول چال کی زبان میں مناسب ترین الفاظ کا استعمال

۴۔ شعری پیکر کا استعمال COSMIC شعرا کی مخالفت

۵۔ شعر کی تخلیق میں غیر یقینی رویہ اختیار کرنے سے گریز

۶۔ ارتکاز کو شاعری کی روح سمجھنا، عضویاتی آہنگ کا استعمال

(نوٹ) تفصیل کے لیے میرا ایک مقالہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے

"امیجری ایک مطالعہ" "شاعر" بمبئی ۱۹۸۰ء، ص ۱۸ تا ۲۵

"توازن اور اعتدال" امیجسٹ کا خصوصی مطمح نظر تھا۔ مولانا قمر واحدی کی شاعری کا مندرجہ بالا نکات کے تحت جائزہ لیا جائے تو یہ تمام نکات قمر کے یہاں موجود ہیں۔ مثال کے لیے چند اشعار ملاحظہ ہوں :-

بات یوں کی ہے تصوّر میں کہ آواز نہ ہو
راز کی بات سے واقف کوئی ہمراز نہ ہو

(نوری امیج کی مثال)

اُبھر آتے ہیں کتنے نقش جانے صفحۂ دل پر
نظر کے سامنے جب بھی تری تصویر ہوتی ہے (مجرد امیج کی مثال)

سُرخیوں میں شفق کی نکھرے وہ گُل
خوبصورت ہوا دن ڈھلے اور بھی

(مجتمع امیج کی مثال)

وہ شاید ایک صوت جانفزا ہے سازِ ہستی کی
مرے کانوں میں جو آوازِ بم وزیر آتی ہے

(سمعی پیکر کی مثال)

آنکھوں کو نظر حسن کے منظر نہیں آتے
بن کر وہ اگر نور کا پیکر نہیں آتے

(حسی پیکر کی مثال)

آتشِ عشق سے جل کر جو دھواں دل سے اُٹھا
اِک تلاطم تھا کہ گویا لبِ ساحل سے اُٹھا

(منتشر امیج کی مثال)

اردو شاعری میں ایک عرصہ تک محاکات کا استعمال ہوتا رہا لیکن ترقی پسند تحریک کے بعد سے اردو شاعری میں محاکات کی جگہ پیکر نگاری نے اختیار کرلی۔ اردو کی قدیم شعری اصناف میں مناظرِ قدرت یا واقعہ نگاری کے بیان میں محاکات کا استعمال ہوتا تھا۔ محاکات کی تعریف یا معنی اردو میں یہ کیے گئے ہیں کہ "محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے"۔ جبکہ پیکر نگاری الفاظ سے تصویر بنانے کے عمل کا نام ہے۔ بقول سی۔ ڈی۔ لیوس:۔

"IMAGERY IS A WORD AROUSING, IDEAS OF A SENSO-RY-PERCEPTION"

POETIC-IMAGE"-P. N. 69

انگریزی میں محاکات کے لیے INDUCTION کا استعمال ہوتا ہے۔ اور پیکر کے لیے IMAGERY! فرواحدی کے یہاں "مثنوی جہیز کی لعنت" اور "مثنوی تاریخ جنگ آزادی" میں محاکات کا استعمال ہے۔ جبکہ غزل کے اشعار میں پیکر نگاری کی مثالیں بآسانی تلاش کی جاسکتی ہیں۔

قمر واحدی کے اسلوب کی ایک پہچان تصوف بھی ہے۔ تصوّف بنیادی طور پر "روحانی دریافتوں کا مذہب ہے"۔ تصوف کے ذریعے باطنی طور پر خدا کا براہِ راست تجربہ کیا جاتا ہے۔ گویا تصوّف غیر جسمانی سطح پر دریافت کرنے کا نام بھی ہے۔

رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے تعلق سے یہ قول منسوب کیا جاتا ہے :

عَلیکم بَلِباس الصوف تجدون حلاوۃ الایمان فِی قُلوبِکم

یعنی صوف (سوت) کا لباس پہنو اپنے دلوں میں ایمان کی حلاوت پاؤ گے۔

قمر واحدی کے دل میں بھی یقیناً ایمان کی حلاوت تھی۔ خدا کا فرمان ہے کہ "میں تمہاری شہ رگ سے بھی زیادہ قریب ہوں"۔ اس ذیل میں قمر واحدی کے شعری مجموعے "انوارِ تجلیات" میں سے بیسیوں مثالیں دی جا سکتی ہیں جو انھوں نے "رگِ جاں" کے تعلق سے کہی ہیں۔ کچھ مثالیں دیکھیے۔

سازِ وجود چھیڑ کے مضرابِ عشق نے،
تارِ نفس کو تارِ رگِ جاں بنا دیا

اس کو پایا ہے کہیں اور کسی نے دیکھا
دُور کتنا ہے وہ نزدیکِ رگِ جاں ہو کر

کب مرے دل میں بن کے وہ مہماں نہیں رہے
کس وقت وہ قریبِ رگِ جاں نہیں رہے

لے کہ تیرا نور نزدیکِ رگِ جاں ہی رہا
دل میں مسکن تھا مگر آنکھوں سے پنہاں ہی رہا

وہ ہر اک محفل میں بے پردہ بھی ہے مستور بھی ہے
جو رگِ جاں سے بہت نزدیک بھی ہے دُور بھی ہے

ہونے کو تو گو وہ ہیں رگِ جاں سے بھی قریب
ان آنکھوں کو لیکن نظر اکثر نہیں آتے

نوٹ: "رگ جاں" پر تقریباً سو اشعار ہیں جن کی تفصیل یہاں مناسب نہیں۔
تصوف کے تعلق سے معرفت کے کچھ اشعار بھی ملاحظہ ہوں:-

یہ کون سا مقام ہے رازو نیاز کا
منہ تک رہا ہے آئینہ آئینہ ساز کا

بات یوں کی ہے تصوّر میں کہ آواز نہ ہو
راز کی بات سے واقف کوئی ہمراز نہ ہو

اپنی یکتائی پر کچھ اس کو بھی شک ہونے لگا
عشق کا آئینہ جب اُس کے مقابل ہوگیا

تصوّر لے گیا مجھ کو وہاں پر
فرشتوں کے بھی جلتے ہیں جہاں پر

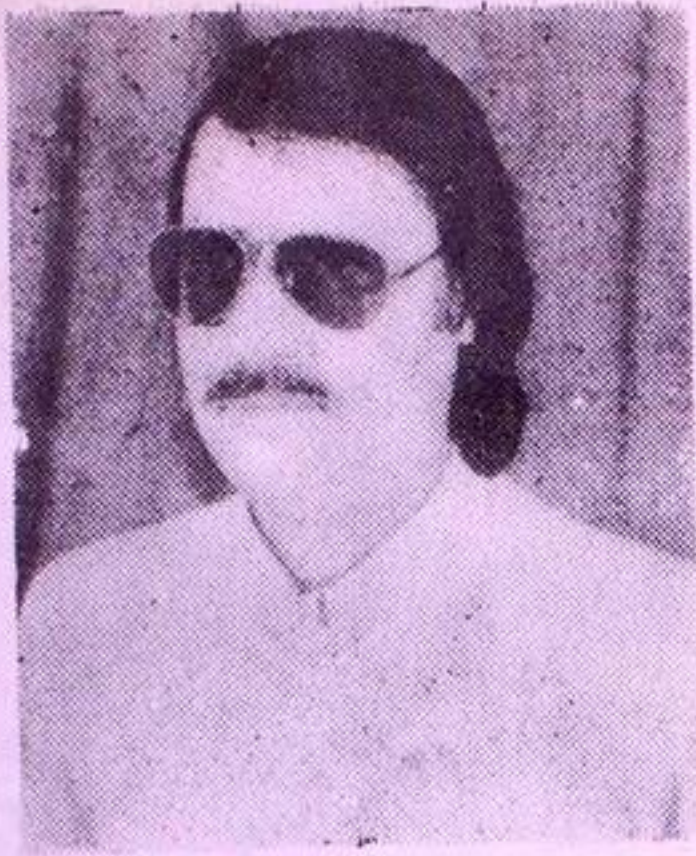
ملا مجھ کو جواب اکثر وہاں سے،
تمہیں آواز دی میں نے جہاں سے

یہ اور بات ہے کہ نہ پہنچے وہاں نظر
ورنہ وجودِ بحر ہے پنہاں حباب میں

زندگی خود ہی اِک الزام تھی ہم پر لیکن
موت ہے اور اک الزام اس الزام کے ساتھ

محیطِ عشق کا یکتا شناور ہوں زمانہ میں
مگر مجھ کو ڈبونا چاہتی ہے چشمِ نم دیکھو

غرض بیشتر اشعار میں قمر کا روحانی کرب بولتا نظر آتا ہے۔ مجموعی طور پر قمر واحدی کی شاعری میں تشبیہات و استعارات کے ساتھ اثر آفرینی، مضمون آفرینی کے ساتھ سوز و ساز و نغمہ و حسن، جذبات کی صداقت، سادگیِ بیان، اور زبان کی سلاست و روانی بھی ہے۔ سیاسی بصیرت اور یکجہتی کا پیغام بھی منفرد انداز میں قمر کے یہاں موجود ہے۔ سماج، ذات، وجود قمر کی شاعری کا ایک ایسا مثلث ہے جس کے ارد گرد قمر کا شعری اسلوب تعمیر ہوا۔ سماج کے تعلق سے "مثنوی جہیز کی لعنت" تاریخ کے تعلق سے "مثنوی تاریخ جنگ آزادی" اور وجود کے اعتبار سے "انوارِ تجلیات" عقیدت کے لحاظ سے "نعت شریف" قمر کے وہ شعری مجموعے ہیں جن کے ذریعہ قمر واحدی کے شعری اسلوب نے حیاتِ جاوداں حاصل کر لی ہے

جب آئے تھے تو بس عمرِ دراز ساتھ لائے تھے
مگر جائیں گے ساتھ اپنے حیاتِ جاوداں لے کر
(قمر)

ڈاکٹر رفعت اختر خاں میرے ہم وطن بھی ہیں اور ہم نسل بھی، وہ اردو زبان و ادب کے معلم ہیں لیکن انگریزی زبان و ادب پر بھی اچھی نظر رکھتے ہیں۔ جو لوگ ادبی رسائل میں ان کی تحریریں پڑھتے رہے ہیں انھیں ان کی علمی لگن اور مطالعہ کی وسعت کا بخوبی اندازہ ہوگا۔

اردو کے ادبی اسلوب کی تشکیل و تعمیر میں ابتداءً عربی اور فارسی زبانوں کا زیادہ دخل رہا لیکن ہمارے زمانے تک آتے آتے انگریزی بھی ان زبانوں میں شامل ہوگئی، جن سے اردو گہرے طور پر اثر پذیر ہوئی ہے۔ بعض اصنافِ ادب مثلاً ناول، مختصر افسانہ، نظم معریٰ اور نظم آزاد وغیرہ اردو کو انگریزی ہی کی دین ہیں۔

ڈاکٹر رفعت اختر خاں اردو شعر و ادب کے انھی اظہارات سے خصوصی دلچسپی رکھتے ہیں جو اردو میں انگریزی کے دخیل ہونے کے بعد سامنے آئے ہیں اس لیے ان کی تنقیدی تحریروں میں انگریزی ادبیات سے ان کی واقفیت اعانت کرتی ہے اور صحیح نتائج تک پہنچنے میں ان کی معاون ہوتی ہے۔

کھرا پٹھان سچا، اور صاف گو ہوتا ہے۔ ادھر ادھر کی مصلحتیں بمشکل ہی اس سے کچھ لکھوا یا کہلوا سکتی ہیں جو وہ کہنا نہ چاہتا ہو۔ رفعت اختر خاں نے بھی اپنی تنقیدی آرا کے اظہار میں صدق بیانی اور صاف گوئی سے کام لیا ہے جو ان کے مضامین کی قابلِ قدر خوبی ہے۔

اپنی ادبی روایت سے آگاہی کے ساتھ ساتھ عالمی ادبی میلانات سے شناسائی کا بے لوث استنباطِ نتائج اور بے لاگ اظہارِ رائے یہ چیزیں کسی تحریر کو تنقیدی اعتبار عطا کرنے کے لیے کافی سمجھی جانی چاہئیں جن کی رفعت اختر خاں کے مضامین میں بہ آسانی نشاندہی ہو سکتی ہے۔

مخمور سعیدی

نئی دہلی

۲۳ ستمبر ۱۹۹۱ء